Kunst-
Chronik
1914

# KUNSTCHRONIK

## NEUE FOLGE

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
[illegible]

# KUNSTCHRONIK

## NEUE FOLGE

FÜNFUNDZWANZIGSTER JAHRGANG




LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1914


POLITECHNIKA
BIBLIOTEKA
GŁÓWNA
GDAŃSKA

# Inhalt des fünfundzwanzigsten Jahrgangs
## der Neuen Folge

### Größere Aufsätze



### Akademien, Institute, Vereine, Gesellschaften, Kongresse



### Archäologisches



### Ausgrabungen und Funde

## Ausstellungen



## Bücherschau

Z bedeutet: Zeitschrift für bildende Kunst — Spalte

## Denkmäler



## Denkmalpflege



## Forschungen

## Nekrologe



## Personalien



## Sammlungen



## Vermischtes

### Wettbewerbe

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 1. 1. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## SAN FRANCISCO UND DIE DEUTSCHE KUNST

Die Regierung hat eine Beteiligung an der Weltausstellung in San Francisco abgelehnt. In den Kreisen der Industrie ist eine Bewegung im Gange, ohne staatliche Beihilfe eine Deutsche Ausstellung zu organisieren.

Der Künstlerschaft bietet sich hier eine Gelegenheit. Zum ersten Male könnte sie auf einer der großen Weltmessen und an weithin sichtbarer Stelle ohne die Fesseln offizieller Bevormundung vertreten sein.

Die Gelegenheit darf nicht versäumt werden. Die unabhängigen Künstlervereine sollten sich der Sache annehmen. Den »Deutschen Künstlerbund« zuerst geht es an. Hier ist eine Aufgabe, für die sich einzusetzen die Mühe verlohnen sollte.

Aber es dürfte nicht die Angelegenheit einer Vereinigung bleiben, auch wenn ihr Rahmen noch so weit gespannt ist. Sie sollte die erste Agitation leiten, die Ausführung aber einem kleinen Kreise von Vertrauensmännern in die Hände legen. Am besten Nichtkünstlern, die dem Streit der Parteien fernstehen.

Nicht groß dürfte der Umfang sein. In strengster Sichtung müßte das Beste aus den sämtlichen Jahresausstellungen gewählt werden. Von tausend Bildern nicht mehr als zehn.

Von Liebermann bis zu den Jüngsten sollte das Stärkste und Lebenskräftigste gezeigt werden. Kein Stück toten Ballasts, der sonst die Repräsentationsräume füllt, dürfte zugelassen werden.

Eine Qualitätsausstellung, wie diese sein sollte, ist innerhalb Deutschlands noch nicht versucht worden. Sie würde in jeder Stadt auf besondere Widerstände stoßen, und sie ist in der Heimat nicht so notwendig wie in der Fremde, weil das Publikum viele Ausstellungen sieht und selbst aus jeder das Gute wählen mag.

Im Auslande hat man nirgends eine Vorstellung von den tatsächlichen Leistungen deutscher Kunst. Hier ist es notwendig, an einer Stelle einmal eine solche Elite-Ausstellung zu schaffen. Und es müßte ermöglicht werden, um durch den Erfolg zu beweisen, daß ein anderes System als das staatlicher Protektion der Allgemeinheit dient und die deutsche Sache fördert.

Es handelt sich nicht nur darum, einen neuen Markt zu erschließen, sondern einem idealen Zweck zu dienen. Auch für die Folgezeit gilt es, ein Beispiel aufzustellen. Und darum vor allem sollte diese Gelegenheit nicht versäumt werden.

## RÖMISCHER BRIEF

Die Verbindungsgänge aus Eisen, Holz und Mörtel zwischen den kapitolinischen Palästen, welche zwei Jahre lang den Kapitolsplatz in einen Hof verwandelt hatten, sind seit einigen Monaten verschwunden und mit Freuden sieht jeder Romfreund wieder den alten Senatorenpalast auf dem freien blauen Himmel sich abzeichnen. Alle sind der Meinung, daß der ehrwürdige Bau, dessen mittelalterlichen Kern Michelangelo mit großen Renaissancelinien umgeben hat, endlich wieder sozusagen von einem drückenden Alb befreit dasteht, nur der Bürgermeister Nathan, welcher ungern den Anordnungen des Ministeriums nachgegeben hat, denkt immer noch an die ständige Verbindung und hat eine Konkurrenz mit hohem Preis ausgeschrieben, damit die besten Architekten sich an das schwierige Problem machen. Michelangelo soll auf jeden Fall *Nathanio consule* korrigiert und verbessert werden. Es wird jedenfalls interessant sein, zu sehen, was die Baumeister herausschwitzen werden und nicht weniger interessant wird das Resultat der anderen, auch von Nathan ausgeschriebenen Konkurrenz sein für die Verbindung zwischen Piazza Navona und der Straße, die zum neuen Justizpalast führt. Gerade an dieser Stelle der Stadt ist der Verkehr minimal, aber man muß eben dem alten Platz auf jeden Fall zu Leibe rücken. Um die alte Form des Circus Agonalis, der sich die mittelalterlichen Häuser angepaßt hatten, nicht zu zerstören, soll am nördlichen Ende des Platzes, der neuen Tiberbrücke gegenüber, ein halbmondförmiges Haus gebaut werden. Die Form wird also bleiben, aber dennoch wird ein neues Haus nur störend wirken, da wo jetzt alte Winkelbauten stehen, über die der kleine Turm vom Palazzo Altemps seine eigentümliche, als Steinbock geformte Spitze gegen den Himmel hebt. Was die Niederlegung des ganzen alten Quartiers von Campomarzio betrifft, von der man wie von einer abgemachten Sache sprach, so scheint doch ein derartiges Veto dagegen erhoben worden zu sein, daß wohl nichts daraus werden wird.

Noch größere Probleme beschäftigen aber die römischen Stadtväter, die es sich nicht nehmen lassen, überall, wo es ihrem Geschmack richtig scheint, kleine Gärtchen anzulegen. Erst kamen die grünen Rasen mit Bäumchen vor der Hinterfassade von Santa Maria Maggiore und nun ist die Reihe an San Giovanni in Laterano. Aber wie gesagt, es gibt größere Fragen zu erledigen, deren Lösung für eines der wichtigsten und schönsten Stadtbilder entscheidend sein kann. Es handelt sich um die Regulierung des südlichen Ab-

hanges des Quirinalshügels, da wo die Via Nazionale erst am Neroturm und dann am Trajansforum vorbeiführt. Als ich den Lesern der Kunstchronik vom großen Projekt, betreffs der Ausgrabungen der Kaiserfora sprach, erwähnte ich, daß man die große Arbeit mit der Isolierung der Turris militiarum, des sogenannten Neroturmes, begonnen hatte und daß schon ein großes Stück des häßlichen, in eine Kaserne verwandelten Klosters von Santa Caterina gefallen war, so daß der gewaltige Turm schon in einer ganz anderen Weise zum Vorschein kam. Nun sind aber die Arbeiten unterbrochen worden und können nicht weitergeführt werden, ehe man die militärische Fechtschule, die in einem Teil des Klosters ihren Sitz hat, anderweitig untergebracht haben wird. Während die Arbeiter ruhen, geben sich die Architekten den kühnsten Projekten hin, und ihre Begeisterung ist sehr begreiflich, wenn man bedenkt, daß nach Abbruch der Kaserne südlich vom Neroturm eine große Esplanade frei bleiben wird, eine Terrasse, von der man die Kaiserfora, das Kapitol und das große Nationaldenkmal wird übersehen können. Ein Irrtum kann Rom um eine neue, große Schönheit bringen. Am ratsamsten würde es mir bei dem Regulierungsentwurf erscheinen, sich möglichst treu an die alte Topographie der Örtlichkeit zu halten. Wo man sich in Rom an dieses Prinzip gehalten hat, ist man stets zu guten Resultaten gekommen, denn die alten Bauten, die alten Wege, die alten Ruinen haben an sich schon die Elemente des Erfolges, weil sie sozusagen die Linien sind, an denen man die organische Entwicklung eines Stadtteils erkennen kann. Jede Neuerung muß aus dem Alten herausgewachsen erscheinen. Dieses Prinzip zeigt sich in seinen Ergebnissen an der Piazza Navona, welche in die Formen des altrömischen Circus agonalis hineingebaut wurde, an dem Kapitol des Mittelalters und der Renaissance, das dem alten Tabularium und benachbarten Bauten angepaßt worden ist. Und um das Moderne nicht zu vergessen, ist der Corso Vittorio Emanuele, der von Piazza Venezia nach Sankt Peter führt, ein lebendiges Beispiel dieser Anpassung. In Schlangenwindungen zwischen Palästen und alten Kirchen sich hinziehend, liegt seine wirkliche Schönheit eben in dieser Charakteristik, daß die große moderne Verkehrsader allen alten ehrwürdigen Bauten ehrerbietig ausweicht. Was den Neroturm betrifft, so diskutiert man jetzt darüber, ob man den Turm von allen Seiten, durch Abbrechen der Kirche von Santa Caterina, die wunderschöne, barocke Dekorationen enthält, isolieren soll, und die Via Nazionale um ihn herumführen, oder ob man die Straße nicht verändern und den Turm zwischen den mittelalterlichen Burgresten, den Ruinen der Balnea Pauli Aemilii und der oberen Umfassung der nördlichen Hauptexedra des Trajansforums unberührt lassen soll. Diese zweite Lösung ist die einzig richtige, erstens, weil dabei keine moderne Verkehrsader gewaltsam durch Ruinen geführt wird, zweitens, weil man dabei die alte Via Biberatica der Itinerarien, auf der die Päpste und die Pilger im Mittelalter über die Ruinen der Balnea Pauli Aemilii und des Augustusforums steigend von Sankt Peter zum Lateran zogen, ans Licht wird bringen können.

Zu den berühmten Ausblicken vom Pincio, vom Gianicolo und aus der Säulenhalle des Nationaldenkmals auf Rom herab würde sich dieser neue gesellen. Zwischen den Büschen eines blühenden Gartens würde sich der gewaltige Turm erheben, einst feste Wohnung Kaiser Heinrichs VII. und seines Freundes Ludwig von Savoyen, als der wiedererstandene römische Senat sich auf der gegenüber trotzenden Kapitolsburg verschanzt hatte. Auf dem alten Pflaster der Via Biberatica stehend, von den roten Backsteinmauern der Balnea Pauli Aemilii und der hohen Umfriedung des Forum Trajanum umgeben, würden die Rombesucher von der turmhohen Terrasse ihren Blick schweifen lassen über die Kaiserfora bis hinauf zum Kapitol Michelangelos. Man kann mit Bestimmtheit hoffen, daß der Traum bald verwirklicht sein wird.

Und nun zu ganz modernen Fragen.

Im Juli haben die zwei Ausstellungen, in die sich dieses Jahr die Säle des Ausstellungsgebäudes in Via Nazionale geteilt hatten, ihre Pforten geschlossen, aber die Debatten über die *Secessione* und die *Società degli amatori e cultori di belle arti* haben auch während der Hundstage nicht geruht, und das ist nicht ohne Vorteil, denn die diesjährigen Ausstellungen haben gezeigt, daß auch in Rom nichts für die Kunst vorteilhafter sein kann, als ein tüchtiger Sturm, der die Luft säubert. Daß die Zänkereien so weit gegangen sind, daß man zu Forderungen und Gerichtsverhandlungen gekommen ist, das schadet auch nicht. Der große Zwist war entstanden, weil die veralteten Stammmitglieder der achtzigjährigen altehrwürdigen Società degli amatori e cultori di belle arti auf eine Satzung des nicht weniger ehrwürdigen Regolamento pochend sich dem Urteil einer Jury nicht beugen wollten. Sie hatten ein verbrieftes Recht, als alte Mitglieder der Gesellschaft usque ad consumationem auszustellen und verschanzten sich in ihrem alten, bequemen Lager. Da traten fast alle jungen Kräfte aus der Gesellschaft aus und bildeten die *Secessione*, welche dieses Jahr ihre erste Ausstellung mit sehr gutem Erfolg eröffnet hat. Neben den römischen und italienischen besten jungen Kräften, wie Felice Carena, Francesco Camarda, Vittorio Grassi, Niccolini Maraini, Prini, Ferrazzi, Umberto Prencipe, waren eine Gruppe älterer und neuerer französischer Impressionisten, von Manet bis zu Matisse, und die Sonderausstellungen von Paul Troubetzkoy, dem russisch-italienischen Impressionisten, von Auguste Rodin und eine hochinteressante Gruppe von Lithographien des englischen Senefelderklubs zu sehen. Unter den Deutschen, die bei den Sezessionisten ausgestellt hatten, sind zu nennen Goltz, Minne, Glicenstein, Roeder und Bartels. Nicht zu vergessen sind die interessanten Gläsereien von St. Lerche, der es jetzt versucht, die uralte Technik der Glashütten von Murano für neue Formen und Farbenkompositionen zu verwerten und manches wirklich höchst beachtenswerte Resultat erreicht mit köstlichen Farbenwirkungen. Die Teilnahme der Deutschen war eigentlich größer bei den

Amatori e cultori, da die Fremden der Lokaldebatte fern gestanden hatten, und gewohnheitsmäßig die alten bevorzugt hatten. Max Klinger hatte nur Skulpturen; zwei Porträts und Statuette einer Badenden ausgestellt, Otto Greiner eine Serie von Zeichnungen und Radierungen. Ein großes Triptychon von Fritz Erler: Die Pest, zog die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich wegen der originellen Färbung und der phantasievollen Komposition. Nicht zu vergessen sind die Malereien von Robert Wellmann, Hermann Urban und Peter Bayer und die Plastiken von Adolf Dammiller, Karl Gabriel und Johann Vierthaler. Von Sonderausstellungen boten: die Amatori e cultori eine Sammlung von Tierdarstellungen von Aristide Sartorio, Fritz Röll, Renato Brozzi und Previati, einen Saal voll unzähliger Werke des alten Impressionisten Pompeo Mariani, der in seinen geistreichen, farbensprühenden Skizzen, die an Monticelli gemahnen, das mondäne Treiben der beiden Rivieren, wie wohl sonst keiner darstellt. Nächstes Jahr werden, trotz der internationalen Ausstellung zu Venedig, die Secessione und die Società degli amatori e cultori ihre Frühlingsausstellungen dem römischen Publikum öffnen. *Federico Hermanin.*

## EIN UNBEKANNTES WERK DES VEIT STOSS IN GLOGAU

Von Dr. Kurt Bimler-Glogau

Am 2. Juli d. J. bekam ich die drei fast lebensgroßen Sandsteinfiguren zu sehen, die, ehemals zum Glogauer Odertor gehörig, seit 1871 an der Westwand des Hauses Kleine Oderstraße 5 in der Höhe des 1. Stockwerkes angebracht sind. Ihre besondere Schönheit und ihre Abstammung von Veit Stoß traten mir sofort ins Bewußtsein. Die mir unumstößliche Gewißheit meiner Entdeckung erzählte ich in Berlin, wo ich die Sommerferien über als Hilfsarbeiter am Kgl. Kunstgewerbemuseum tätig war, Herrn Direktor Professor Mackowsky und Herrn Direktorialassistent Dr. Schmidt und fragte sie um ihren Rat, in welcher Zeitschrift ich meine Entdeckung veröffentlichen solle; und später voll Vertrauen auch Herrn Dr. Berthold Daun. Herr Dr. Daun kam auf diese Mitteilung hin in meiner Abwesenheit alsbald nach Glogau und stellte nun meine Entdeckung in der kurzen Nachricht der Nr. 43 der »Kunstchronik« als die seinige hin.

Die Zugehörigkeit der mit der Jahreszahl 1505 gezeichneten Figuren läßt sich mit archivalischen Belegen vorderhand nicht beweisen, obgleich Hoffnung dazu vorhanden ist, da die Gruppe samt dem Odertor vom Herzog Sigismund seiner Stadt Glogau im Jahre 1505 zugeeignet worden ist. Dieser vielseitig begabte Fürst ist der Sohn des Polenkönigs Kasimirs IV. und Mitbesteller von dessen Grabmal, das also in Krakau unter seinen Augen von Veit Stoß geschaffen worden war. Die Beziehung Sigismunds zu Veit ist so die denkbar engste und der Zusammenhang zwischen Auftraggeber und Kunstwerk vollständig durchsichtig.

Der Beweis für die Urheberschaft des Veit Stoß an den Glogauer Figuren muß demnach mit Gründen stilistischer Art geführt werden, die bei der für Veit



Stoß typischen Gestaltung dieser drei Stadtheiligen, der Katharina, des Nikolaus und der Gottesmutter mit dem Kinde gar nicht fernliegen. Schon die Technik der Gewandbehandlung ist eine so geschickte und meisterhafte und von allen schlesischen Kunstwerken so weit verschiedene, daß die Verkennung des Werkes in Schlesien geradezu auffällt. Selbst wenn man wüßte, daß Veit Stoß nie ein Werkzeug für Steinbearbeitung zur Hand genommen hätte, müßte man die Modelle dazu sofort ihm oder wenigstens seiner Schule zusprechen. Die Drapierung der Gewänder, so gleichartig sie an allen drei Hauptfiguren angelegt sind, ist trotzdem abwechslungsreich und wirkungsvoll und weist die bekannte, durch den Stein gemilderte Unruhe in der Faltenbildung auf. Die anderen typischen Merkmale Veit Stoßischer Kunst, vor allem die Haarbehandlung in den gewellten Flechten der beiden Jungfrauen und den Ringellocken des Kindes sind gleichfalls vorhanden; ebenso viel Verwandtschaft in Gesichtsausdruck, Körperhaltung (besonders beim Kinde), Kleidungsstücken (Krone, Mitra) mit der Madonna am Veit Stoß-Hause und seinen anderen Frauen, mit den Bischofsbildnissen in Gnesen und Wloclawek usw.

Überraschend schön sind Körper und Gesichtsausdruck der Gottesmutter und des Kindes. Wie wundervoll sind Kopf, Stellung und Hände der Jungfrau! Und welch ein einzigschönes Geschöpf ihr Kind,

das mit den allerliebst bewegten Ärmchen und Füßchen, mit dem süßen fragenden Blick schon für sich allein einen ersten Meister als seinen Schöpfer beweist. Nikolaus und Katharina fallen gegen die Mittelgruppe ab, so daß ich bei ihnen an ein Mitwirken des Stanislaus Stoß glauben möchte.

Meine Überzeugung von der Urheberschaft des Veit Stoß wurde am meisten durch die an sich auffallende Gestaltung der vier die Wappen stützenden Relieffiguren an den drei Konsolen gefestigt. Der erste Eindruck führt sofort zu den kleinen verwandten Gestalten an der Predella des Krakauer Marienaltars und auf kürzerem Wege zu den ganz gleichartigen Wappenhaltern des Grabmals Kasimirs IV. in Krakau. Auch dort als Wappenstützer dieselben kühn überschnitten und stark gespreizt gestellten Männer in wilder, unheimlicher Tracht, hier noch eckiger in den Stellungen, in noch phantastischer wirkender, fellartiger Kleidung, die Gesichter noch fratzenhafter (ein Kopf fehlt leider auf unserer Abbildung). So kühne Erfindungen sind nur der ausschweifenden und karikierenden Einbildungskraft eines Veit Stoß zuzutrauen, sie sind als Nachahmungen und Schöpfungen eines Schülers oder des Sohnes unmöglich. Ernst gehalten sind dagegen die Gesichter der beiden äußeren Wappenhalter, links das edle greisenhafte mit den lang herabwallenden Bartsträhnen, und rechts das bartumrahmte des kräftigen Mannes mit dem gut modellierten nackten Körper und dem barocken, (wieder echt Veit Stoßischen!) flatternd bewegten Lendentuch. Sollten das etwa Selbstbildnisse Veits und Stanislaus', des Helfers am Werk, sein, deren tatsächliches Alter zu dem der Dargestellten stimmen würde?

Selbst die Form der Baldachine, die man mit den ähnlichen Gebilden am Marienaltar und am Grabmal Kasimirs vergleiche, fällt schwer ins Gewicht.

---

Zu dieser Angelegenheit sendet der Redaktion Herr Dr. Daun folgende Erklärung: Bei Einholung eines Gutachtens über eine Holzmadonna sprach Herr Dr. Kurt Bimler aus Glogau von Steinfiguren in Glogau, in denen er Werke des Veit Stoß vermutete. Er fragte mich, ob Veit Stoß auch in Stein gearbeitet habe, worauf ich ihn auf die von mir aufgefundene Urkunde vom 1. Februar 1503 im Nürberger Stadtarchiv aufmerksam machte. Da schon alle möglichen Werke dem Veit Stoß grundlos zugewiesen sind, hatte ich keine Veranlassung, irgendwelchen Wert auf die Vermutung des Herrn Dr. Bimler zu legen.

Bei meinen jetzigen Vischer-Studien fand ich in Alwin Schultz, Schlesiens Kunstleben im 15. bis 16. Jahrhundert (1872), wo die Breslauer Grabplatte Vischers groß abgebildet ist, auch drei Glogauer Steinfiguren abgebildet, in denen ich sofort den Stoß-Charakter erkannte. Unabhängig von der Vermutung des Herrn Dr. Bimler kam mir also die Abbildung der Glogauer Figuren, die übrigens offen an der Straße stehen, zu Gesicht. Auf Grund eingehender Forschung konnte ich dann eigenhändige Meisterwerke des Veit Stoß feststellen und veröffentlichte einen Teil meiner Beweisgründe in der Presse bereits am 18. Juli 1913. In einem Aufsatze, der seit dem 16. August 1913 in den Händen der Redaktion der betreffenden Zeitschrift ist, habe ich meine Gründe noch ausführlicher dargelegt. In diesem Beitrag wie in der am 12. September 1913 veröffentlichten Notiz in der Kunstchronik (Nr. 43) ist als Quelle Alwin Schultz angegeben.

Herr Dr. Bimler aber glaubt, für sich die Zuweisung der in Glogau offen stehenden Statuen an Stoß in Anspruch nehmen zu können und drängt mich unter Drohung, die Angelegenheit der Hochschulbehörde unterbreiten zu wollen, zu einer Erklärung. Um dieser Angelegenheit die Spitze abzubrechen, stelle ich obigen Tatbestand fest und erkenne in dem Drängen Dr. Bimlers zu einer Erklärung eine Bestätigung des Ergebnisses meiner Forschung.

Berlin, d. 19. Sept. 1913 *Berthold Daun.*

---

## NEKROLOGE

**Zvetajeff †.** Aus Moskau kommt die Trauerkunde vom Hingange Professor Zvetajeffs, des Schöpfers vom dortigen Museum Alexander III. Es ist dies die jüngste und größte der Abgußsammlungen Europas. Nicht weniger als 26 Säle und zwei große Lichthöfe des neuen, von Prof. Klein in Moskau aufgeführten Prachtgebäudes sind mit Abgüssen der bedeutendsten plastischen Werke aller älteren Kunstzeiten gefüllt. Sorgfältige Nachbildungen der altchristlichen Katakomben-Malereien, noch unter der Leitung ihres Entdeckers G. B. de Rossi ausgeführt, Kopien der Salviatischen Werkstatt in Murano nach Mosaiken Ravennas und aus San Marco in Venedig, die bekannte, von Golenischeff zusammengebrachte Sammlung altägyptischer Originale geben diesem Museum noch einen besonderen Wert. Das Auszeichnendste an seiner Entstehung ist aber dies, daß sie der sich aufopfernden Arbeit eines einzigen Mannes verdankt wird, der es verstand, über drei Million Rubel, also fast zehn Millionen Mark, aus freiwilligen Beiträgen für den Bau und die Sammlungen zusammenzubringen. Ein russischer Großindustrieller, der Kaiserliche Oberhofmeister Netschajeff-Malzoff, spendete allein gegen vier Millionen Mark und führte persönlich eine Expedition in den Ural, um dort den weißen Marmor für Bekleidung und Säulen der Schauseite zu gewinnen. Er war es auch, der bei dem Dresdener Bildhauer Armbruster die Marmorkopie eines großen Teiles des Parthenonfrieses für den Bau bestellte. Ein zweiter Fries rührt von Professor Salemann in Petersburg her. Kunstfreunde übernahmen die Ausstattung ganzer Säle, die sie teils nach Mitgliedern des Kaiserhauses, teils nach Freunden und Verstorbenen nannten. Andere spendeten große Mengen von Abgüssen. Bemerkenswert ist dabei, daß kein einziger sich fand, der einen jener Säle auf seinen eigenen Namen getauft hätte. Das Bewundernswerteste aber bleibt die umfassende, rastlose Tätigkeit Zvetajeffs selbst, der sein Leben ganz diesem Werke widmete. Sehr oft war er Gast des Dresdener Albertinums, von dem er zu sagen pflegte, daß es ihm Anregung und Vorbild gewesen sei. Dem verdienten, schlichten und selbstlosen Manne werden seine Freunde weit über Rußlands Grenzen hinaus ein treu dankbares Andenken bewahren. *Georg Treu.*

---

## WETTBEWERBE

× Im **Wettbewerb um den Neubau der deutschen Botschaft in Washington** ist, wie schon kurz gemeldet, der erste Preis dem Entwurf von Bruno Möhring zugefallen, ein Urteilsspruch der fast einstimmigen Beifall gefunden hat. Für solche Aufgaben scheint, wie man mit Vergnügen feststellt, eine neue Zeit anzubrechen. Im Gegensatz zu den Gepflogenheiten des preußischen Arbeitsministeriums, das, eifersüchtig auf alle Außenstehenden, stets unleidliche Schwierigkeiten macht, sobald etwas den Baubeamten entzogen und »außer dem Hause« gearbeitet werden soll, herrscht in der Reichsregierung ein freierer Geist. Das Auswärtige Amt, das

soeben die Petersburger Botschaft von Peter Behrens bauen ließ, hat nun für die Vereinigten Staaten sich gleichfalls an die privaten Architekten gewandt, um etwas zustande zu bringen, das außerhalb der braven Schablone liegt. Behrens selbst, der zuerst, wie man vor längerer Zeit hörte, auch zu diesem Werke ausersehen war, ist freilich ausgeschaltet worden, indem man ihn in die Jury komplimentierte — die wohl traditionsgemäße und gar nicht radikale, aber im Grunde moderne Haltung seiner ausgezeichneten Schöpfung in der russischen Hauptstadt scheint im Revier der »Maßgebenden« doch Unbehagen geweckt zu haben. Aber nun hat auch Möhring, wie Behrens, den Weg verfolgt, einen Klang unserer besten Überlieferung in moderner Verjüngung ins Ausland zu tragen. Er zeichnete ein Palais von ungemein vornehmer Haltung im selbständig nachempfundenen Charakter des preußischen Barock, das mit seiner reservierten Anmut norddeutsche Art so fein verkörpert. Die Situation des Grundstücks an einer Straßenecke mit altem Baumbestand gab ihm Anlaß zu dem glücklichen Gedanken, ein Hauptgebäude mit einem Nebenflügel frei und doch zu einem festen Organismus zu verbinden. Das Hauptgebäude amtlich, repräsentativ: zwei in ihren Verhältnissen schön abgewogene Geschosse mit einem Doppeldach im Zopfgeschmack, in einer Breite von dreizehn Fenstern. Ein drei Fenster breites Mittelrisalit mit Rampe, Balkon und Unterfahrt betont die Achse. Darüber eine schlichte Balustrade mit Figuren auf den Postamenten, die sich bescheiden einordnen. Nur die Krönung des Mittelfensters im Obergeschoß bedarf noch der Korrektur. In einem Grundriß von musterhafter Klarheit und praktischer Bequemlichkeit sind unten die Bureaus, oben die Säle und Empfangsräume angeordnet; am größten ein Thronsaal, 20×8 Meter. Das Nebengebäude dann wohnlich, intimer, mit drei Stockwerken und einem Mansardengeschoß ein wenig zurücktretend und dann nach hinten springend, die Front nach der Seitenstraße. Im Winkel ansetzend der Garten. Die anderen drei Prämiierungen werden weniger Zustimmung finden. Die Entwürfe haben sich hier durchweg an das Schema der französischen Adelspalais um 1700 gehalten, das in der Berliner Wilhelmstraße heimisch wurde: zurücktretender Hauptbau und vorspringende Seitenflügel um einen Vorhof. Am glücklichsten wurde diese Form von den Architekten Engler und Scheibner benutzt, die einen Bau von schlichter Würde in Vorschlag brachten. Gleichfalls sehr preußisch, sogar berlinisch; nun nicht Barock, sondern mehr Langhans und Schinkel. Es befremdet, daß dies Projekt nur den vierten Preis erhalten hat, während der zweite an den ganz unmöglichen Entwurf von Franz Thyriot in Frankfurt a. M. fiel, der englische Landschaftsmotive und mißverstandene moderne Details höchst unorganisch mischte, und der dritte an Martin Dülfer, der einen wenig ansprechenden Bau mit einem unruhigen Gewimmel von Fenstern zeichnete. Im allgemeinen darf man jedoch sagen, daß die Konkurrenz, deren Ergebnisse im Berliner Architektenhause ausgestellt sind, mehr Brauchbares und Beachtenswertes zutage gefördert hat als sonstige Wettbewerbe aus jüngster Zeit. Unzweifelhaft kommt auch für repräsentative Aufgaben mehr Sicherheit, Ruhe und Geschmack in die deutsche Architektur.

## FUNDE

⊙ Über einen **Baroccio-Fund** im Berliner Kupferstichkabinett wurden durch die Tagespresse sensationelle und übertreibende Mitteilungen verbreitet. In der Tat ergab eine neuerliche Sichtung der alten Sammlung Paccetti, aus der im Jahre 1843 nahezu 10000 zumeist italienische Zeichnungen erworben wurden, das Vorhandensein von mehr als 300 Studienblättern des Federigo Baroccio. Daß man erst jetzt auf deren Existenz aufmerksam wurde, erklärt sich ohne weiteres aus der veränderten Einschätzung der Kunst des italienischen Barock, an deren Werken man bis vor kurzem ziemlich achtlos vorüberging. Ähnlich große Mengen von Zeichnungen Baroccios besitzen die Uffizien und das British Museum. Immer sind es ganze Reihen von Studien, die im Zusammenhang stehen mit den bekannten Gemälden des Meisters, und die in umfangreichen Sammelbänden offenbar aus dem Atelier direkt in den Besitz von Kunstliebhabern übergingen. Auch ohne die übertreibenden Preisschätzungen, die in den Zeitungen gegeben wurden, ernst zu nehmen, wird man den hohen Wert des Fundes für die Berliner Sammlung nicht verkennen.

## AUSSTELLUNGEN

**Dresden.** Wer jetzt Gelegenheit hat, nach Dresden zu kommen, versäume nicht, die wirklich sehenswerte **Ausstellung von Griffelkunst** anzusehen, die der Kunsthändler Gutbier mit bewährtem Geschick zusammengebracht hat und in seiner Galerie Arnold zur Schau stellt. Der eigenartige Clou ist eine Sammlung von etwa sechzig Blatt Rötel- und Tuschzeichnungen des Hans v. Marées. Hervorragend darunter die Studien zu den Hesperiden und zur Werbung. Im ganzen eine Schau, wie sie der Kunsthandel bei der »Knappheit des Marktes« an Zeichnungen von Marées vielleicht nicht noch einmal zu bieten hat. — Geschmackvoll und belehrend ist dann weiter die mehrere Säle umfassende Ausstellung von Radierungen und Lithographien des 19. und 20. Jahrhunderts. Mit ihren mehr als 700 Nummern bietet diese Kollektion schon beinahe so etwas wie einen historischen Überblick. Der Kundige wird in dieser Sammlung gerade keine Überraschungen erleben, aber er wird manches auf dem Markte seltene Blatt und manches Bekannte in sehr gutem oder hervorragendem Abdruck finden. So z. B. von Manets Erschießung des Kaisers Maximilian einen prachtvollen Probedruck, von Leibl den bekannten Bauer mit Hut und Stock, ebenfalls in einem Probedruck hoher Qualität. Vortrefflich auch ein Zustandsdruck von Liebermanns neuer Radierung »Monte Pincio«, dessen Überlegenheit ein ebenfalls ausgestellter normaler Druck schlagkräftig beweist. Um noch ein paar sehr schöne Blätter aufs Geratewohl herauszugreifen: Meids Titelblatt zum Don Juan in Probedruck vor der Schrift; La veuve von Diaz in wundervoll weichem Frühdruck; von Degas zwar kein Original, aber die meisterliche Lithographie von Clot nach einem sehr bekannten Balletteusen-Bilde. Dann Renoirs interessante Lithographie von Richard Wagner, nur der Kopf, etwa in Lebensgröße, ganz von vorn gesehen. Und zum Schluß noch etwas Bemerkenswertes ganz anderer Art: nämlich die erstaunlichen Preise, welche für die Radierungen von Fritz Boehle gefordert werden! 1000 Mk. und 1400 Mk. für ein Blatt dieses Frankfurter Künstlers — das ist um so unbegreiflicher, wenn man Boehles Arbeiten inmitten all dieser wahren Meisterblätter sieht, von denen nicht eines sich zu ähnlicher Höhe des Verkaufspreises erhebt. Im übrigen aber hat die lobenswerte Ausstellung auch lobenswert »zivile« Preise.

## SAMMLUNGEN

Temperamentvoll wie immer spricht sich **Wilhelm Bode** in einem kürzlich erschienenen Aufsatz in einer Berliner Tageszeitung über die Frage aus: »**Gehören Kunstwerke in die Museen?**« Der bis zum Überdruß wiederholten und häufig nur aus einem nebelhaften Sentiment geborenen Behauptung, daß jedes Kunstwerk nur an seinem ursprünglichen Aufstellungsorte und in seiner ursprünglichen Umgebung genossen werden könne, tritt er kräftig entgegen. »Sollte man wirklich«, fragt Bode, »wie einige Fanatiker verlangen,

die Museen auflösen und die Kunstgegenstände wieder an ihren alten Platz zu bringen suchen? Eine größere Torheit könnte man gar nicht begehen, auch wenn die Sache sich durchführen ließe, und schwerer könnte man die Kunstwerke und deren Genuß gar nicht schädigen! Wer solches Verlangen stellt, weiß nicht oder will nicht wissen, wie die Kunstwerke in den Kirchen, Rathäusern usf. ursprünglich aufgestellt waren und zum großen Teil heute noch aufgestellt sind; er vergißt zugleich, daß wir heute an die Kunstwerke — und zwar nicht nur in den Museen — andere Anforderungen stellen als zur Zeit ihrer Stiftung und Aufstellung. Die Kunstwerke sind zu Zwecken der Andacht und sonstigen Kultzwecken entstanden oder dienten in öffentlichen und Privaträumen als Dekorationen; es kam den Auftraggebern meist gar nicht darauf an, daß ihre Stiftung als Kunstwerk bewundert werden sollte und konnte, sondern sie wollten, daß es zur Erbauung der Gläubigen und zu ihrem persönlichen Nachruhm dienen sollte. Daher sind denn in der Tat die Altarbilder in den Kirchen meist so aufgestellt, daß sie zwar in der Regel für die Andacht und den Kultus ihren Zweck erfüllen, aber zum künstlerischen Genuß viel zu hoch und dunkel stehen. Kopien täten hier genau den gleichen Dienst wie die Originale. Dasselbe gilt von Statuen innerhalb wie außerhalb der Kirchen, die dem bloßen Auge meist nur in unbestimmter Form erscheinen. Die Behauptung, daß sie für den hohen Platz, an dem sie aufgestellt sind, gleich in ihren Proportionen berechnet seien und daher in den Museen auf niedrigen Sockeln völlig falsch erschienen, ist auch meist unrichtig; das trifft vielmehr erst für die Dekorationsfiguren des Barocks und Rokokos zu, die niemand in die Museen bringen wird, es sei denn, daß die Gebäude zerstört sind und die Figuren irgendwo sicher aufbewahrt werden müssen. Daß die schönsten antiken Bildwerke, wie die Skulpturen des Parthenon und so mancher anderer Tempel, in den Giebeln, Friesen usf. nur schlecht sichtbar und ihrem Kunstwert nach gar nicht zu würdigen waren, ist ja allbekannt; auch bei der nüchternsten Aufstellung, wie im British Museum, kommen sie unendlich viel besser zu ihrer künstlerischen Wirkung. Und daß die vielerlei, künstlerisch oft so bedeutenden Kultgeräte in den Museen besser sichtbar und sicherer aufbewahrt sind als in den Kasten der Sakristeien, wird wohl auch niemand leugnen. Wie unvorteilhaft, wie dunkel, wie stark durch Reflexe und hohe Kerzen beeinträchtigt weitaus die meisten Gemälde und Statuen in den Kirchen wirken, selbst am Platz, für den sie gestiftet waren, weiß jeder, der die Meisterwerke der italienischen oder spanischen Schule, der niederländischen und altdeutschen Meister an Ort und Stelle zu studieren Gelegenheit gehabt hat. Daß die Schützen- und Regentenstücke in den Rathäusern und Stiftsgebäuden der Niederlande, daß die Bilder und Wandteppiche in den Schlössern und Bürgerhäusern in gleicher Weise meist ohne Rücksicht auf ihre künstlerische Wirkung aufgestellt worden sind, soweit sie nicht in Kisten und Kasten aufbewahrt wurden, weiß jeder, der die Geschichte der Kunstdenkmäler kennt und sie noch heute an Ort und Stelle studiert hat. Selbst ein Tizian, ein Velasquez mußten sich gefallen lassen, daß ihre schönsten mythologischen Bilder den Platz hoch über den Türen der Palastzimmer erhielten; und die Bilder der Holländer dienten regelmäßig zum Schmuck der Zimmer, Vorplätze und selbst der Küchen der Bürgerhäuser, wo die meisten sehr ungenügendes Licht hatten.« Bode schließt mit folgender kleinen Apostrophe an seine lieben Berliner: »Wenn die gebildeten Berliner sich nur daran gewöhnen wollten, den Besuch ihrer Museen für lohnend und genußreich zu halten, statt dies ausschließlich ihren Frauen und Töchtern und den Berichterstattern der Zeitungen, die sie gerade lesen, zu überlassen!«

## KONGRESSE

⊙ Dem **Programme des Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft,** der vom 7.—9. Oktober in Berlin tagen wird, entnehmen wir die folgenden, unseren Leserkreis im besonderen interessierenden Einzelheiten. Herr Geheimrat Lamprecht wird eine Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit in synoptischer Darstellung veranstalten und durch einen Vortrag eröffnen. Zum Thema der Anfänge der bildenden Kunst werden ferner Hoernes, Busse und im besonderen Hinblick auf die Ornamentik Worringer sprechen. Von den weiteren Vorträgen aus dem Gebiet der bildenden Kunst seien genannt: Schmarsow über architektonische Raumgestaltung, Cornelius über die Ansichtsforderung und Reliefgestaltung in Architektur und Plastik, Jantzen über die Prinzipien der Farbengebung, Wulff über die Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten, Treu über Durchschnittsphotographie und Schönheit. Neben der Sektion für bildende Kunst wird eine andere für Literatur, eine dritte für Musik und endlich eine allgemeine philosophische einhergehen. Aus dieser seien nur die Vorträge von Ziehen über den gegenwärtigen Stand der experimentellen Ästhetik, Hamann über Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Jonas Cohn über die Autonomik der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur hervorgehoben. Besonderes Interesse dürften auch die Demonstrationen zur Lehre von den klanglosen Konstanten in Rede und Musik, die von Eduard Sievers veranstaltet werden, beanspruchen. Zu jedem Vortrage sind bereits zwei Diskussionsredner als Korreferenten vorgemerkt, so daß die einschlägigen Fragen von verschiedenen Seiten beleuchtet werden. Die geselligen Veranstaltungen beginnen mit einem Begrüßungsabend am 6. Oktober; zu dem Essen, das im Russischen Hof stattfindet, sind sämtliche Teilnehmer eingeladen. Für den 8. Oktober stehen Freikarten in einigen Theatern zur Verfügung. Am 9. Oktober findet das Abschiedsessen im Hotel Adlon statt. Am 10. Oktober stehen den Teilnehmern die Privatsammlungen Arnhold, Huldschinsky, Kappel, Koppel, James Simon sowie eine Reihe von Künstlerateliers zur Besichtigung offen. Ferner gewähren einige der Kunstsalons den Teilnehmern freien Eintritt. Der Kongreß findet im Gebäude der Universität statt. Der Beitrag beträgt für Teilnehmer 15 M. (inkl. Kongreßbericht), für Hörer 8 M. Anfragen sind zu richten an Herrn Prof. Max Dessoir, Berlin W, Speyererstr. 9.

## FORSCHUNGEN

In einem Artikel der Rassegna d'Arte (Juni und Juli 1913) stellt Lisa de Schlegel das **Oeuvre des Malers Andrea Solario** zusammen, wie es sich nach den neuen Entdeckungen und Zuschreibungen des letzten Jahrzehnts darstellt. Fast alle Bilder sind in guten Reproduktionen wiedergegeben, und manches im Privatbesitz befindliche Werk wird hier zum erstenmal einem größeren Kreise vorgeführt. Das Bild dieses interessanten lombardischen Malers stellt sich dadurch sehr klar heraus in seiner Entwickelung von der quattrocentistischen, stark von venetianischer Kunst beeinflußten frühen Art zu den lionardesken, dem Cinquecento angehörigen Werken der reifen Zeit. *l.*

Conrad de Mandach publiziert in der Gazette des Beaux-Arts (Augustheft 1913) eine **Freskenfolge des 15. Jahrhunderts aus dem Kloster L'Abondance** bei Evian im oberen Savoyen. Die Bilder stellen die Geschichte Mariä von der Erscheinung des Engels bei Joachim bis zur Hochzeit von Cana dar und sind eine der wenigen noch erhaltenen Wandmalereien auf französischem Boden.

Ihre Hauptbedeutung erhalten sie dadurch, daß sie in dem Gebiet jener interessanten, halb italienischen, halb französischen Kultur liegen, das sich an beiden Abhängen der Alpen in dem alten Savoyen feststellen läßt. Beziehungen zu den Fresken in den Schlössern von Manta und Fénis in Piemont und zu lombardischen Denkmälern des 15. Jahrhunderts lassen sich unschwer erkennen; Züge, die direkt nach dem Norden weisen, sind daneben zu bemerken. So ist der Schluß Mandachs, es möchte sich um einen Maler handeln, der seine Ausbildung in Piemont und in der Lombardei erhielt, wohl ohne weiteres zu akzeptieren. Seine interessante Hypothese, daß dieser Maler jener Nicolaus Robertus sei, der sich zwischen 1465 und 1508 urkundlich in Savoyen nachweisen läßt, hat viel Verlockendes; jedoch möchten wir darauf hinweisen, daß die verwandten Malereien Oberitaliens älter sind und daß manche Eigentümlichkeiten der Fresken von L'Abondance auf eine frühere Zeit als die von Mandach auf Grund historischer Erwägungen angenommene (1480—1490) weisen. Die Fresken von Manta sind mit guten Gründen zwischen 1411 und 1430, die von Fénis etwa in dieselbe Zeit, die Leonardo da Besozzos in San Giovanni a Carbonara zu Neapel in die Zeit bald nach 1433 gesetzt worden. *Z. v. M.*

## LITERATUR

**Seymour de Ricci**. *Description raisonnée des peintures du Louvre.* Avec une préface de Joseph Reinach. I.: Écoles étrangères, Italie et Espagne. Paris, Imprimerie de l'art, 1913. 219 S.

An den wunderlichen Umstand, daß es keinen Katalog der Gemälde des Louvre gab, hatte man sich seit Jahrzehnten so gewöhnt, daß das Erstaunen erst wieder erwacht, nun da dem Mangel abgeholfen wird. Der erste Band eines wissenschaftlichen und vollständigen Verzeichnisses ist eben erschienen, er umfaßt die italienischen und die spanischen Bilder und ist — merkwürdig genug — nicht offiziell, also keine Arbeit der Museumsbeamten, auch nicht im Auftrage der Verwaltung verfaßt, sondern die auf eigene Faust unternommene Leistung eines mit fanatischer Arbeitslust begabten Privatgelehrten.

Im Interesse der Kunstforscher möchte ich auf das neue, wertvolle Hilfsmittel beim Studium des Louvre um so nachdrücklicher hinweisen, als der Band vielleicht nicht im Museum verkauft werden wird.

Seymour de Ricci hat den Katalog äußerst verständig und übersichtlich angelegt. Er hat alle ausgestellten Bilder aufgenommen, in alphabetischer Reihe innerhalb der Schulen. Er hat die offizielle Numerierung beibehalten und jedes Bild unter den hergebrachten Autornamen gestellt, auch dort, wo die Forschung sich über einen andern Autor geeinigt hat. Der Text bringt außer kurz gehaltenen Beschreibungen mit erstaunlicher, nicht genug zu rühmender Ausführlichkeit und Genauigkeit alles zusammen, was über die Geschichte jedes Bildes, über Kopien, Stiche, Zeichnungen und Meinungsäußerungen in der Literatur zu ermitteln war. Auch die deutschen Äußerungen sind in mustergültiger Vollständigkeit gebucht. Die Meisterbiographien (ein alter Zopf der Galeriekataloge) sind bis auf wenige Lebensdaten getilgt. Kurz: der Katalog enthält alles, was der Kunstforscher darin irgend suchen mag. Hoffentlich wird der Verfasser, durch den Erfolg des ersten Bandes ermutigt, sein großes Werk vollenden. *Friedländer.*

**John Kruse**, *Die Farben Rembrandts.* Stockholm, P. A. Norstedt & Söners Verlag, 1913.

Diese mit 74 Netzätzungen und einer farbigen Tafel ausgestattete Schrift sucht die Eigenart der malerischen Entwicklung Rembrandts durch die verschiedenen Stufen seines Lebens zu verfolgen. Eigentliche Leibfarben hat er nicht besessen; wie jeder große Kolorist ist er aber mit zunehmenden Jahren immer reicher und leuchtender in seiner Färbung geworden, in der schließlich das Rot des Blutes und das Gold der Sonne vorherrschen. Von den früheren Bildern ist hier merkwürdigerweise die »Danae« der Eremitage, von 1636, in der diese Eigenschaften zum erstenmal deutlich hervortreten, unbeachtet geblieben. Im übrigen herrschte bei ihm in den vierziger Jahren noch der Ambraton vor, der die volle Entwicklung des Helldunkels gestattet; wie nach dem hier angeführten Ausspruch eines schwedischen Malers, wenn die Sonne auch verborgen ist, doch Sonnenstäubchen beständig alle Natur umspielen und stets etwas von Wärme zurücklassen. In den fünfziger Jahren erhebt er sich dann zum Fortsetzer und mächtigen Erneuerer der Tradition Giorgiones, der bei aller Freude an der Leuchtkraft der Farben, deren Gesamtton doch durch harmonische Abstimmung zu dämpfen weiß; nicht mit Unrecht wird diese Wendung mit der Anwesenheit seiner damaligen Lebensgefährtin Hendrickje Stoffels in Verbindung gebracht. Zum vollen Durchbruch gelangte seine Färbung in dem Segen Jakobs von 1656 in Kassel, der den Beginn jener Alterszeit bezeichnet, in welcher Zinnoberrot und brennendes Gold mit einer, nach des Verfassers Ausdruck, »eruptiven Gewaltsamkeit, die fasziniert und teilweise abschreckt«, vorherrschen. Indem Rembrandt nun in seinen Meisterwerken die Farben möglichst rein und unvertrieben nebeneinander setzt, wird er im Verein mit Hals und Velazquez zu einem der Erzväter des Impressionismus. Interessant ist in solchem Zusammenhange der Hinweis darauf, daß Sandrart, der sich um 1637 bis 1642 in Amsterdam aufgehalten hatte, gerade die Schönheit der dort zu Markt gebrachten gelben und roten Farben preist.

So anregend diese Untersuchungen auch sind, hätten sie noch reichere Ergebnisse gezeitigt, wenn sie nicht auf die Farbe allein beschränkt worden wären, sondern auch die notwendigerweise damit verbundene Zeichnungs- und Kompositionsweise des Künstlers, die sich in ähnlicher Art wandelt, in die Betrachtung mit einbezogen hätten. Dann hätte sich der Stilwandel in den Werken Rembrandts auch dazu verwenden lassen, seine eigenen Schöpfungen von denen der seiner Schüler, deren einige hier in Abbildungen vorgeführt werden — freilich unter Übergehung des Malers des Christus unter den Kindern, in der Londoner National Gallery — zu sondern. *W. v. S.*

**Dr. Jean Lulvès,** *Das einzige glaubwürdige Bildnis Friedrichs des Großen als König.* Hannover und Leipzig, Hahnsche Buchhandlung, 1913.

Mit den meisten Ganzgroßen teilt Friedrich II. das beklagenswerte Schicksal, in keinem ebenbürtigen Abbild auf die Nachwelt gekommen zu sein. Vom Rheinsberger Kronprinzen gibt Knobelsdorffs Profilbildnis eine etwas medaillenhaft starre Vorstellung. In Pesnes Porträts lebt mehr Pose des jungen Schlachtengottes als die physiognomische Gewissenhaftigkeit. Die zahlreichen Bildnisse des gealterten Herrschers treten alle zurück vor der ergreifenden Großartigkeit der Totenmaske, deren scharfe Umrisse und tiefe Höhlungen an eine Hochgebirgslandschaft gemahnen, über der die Sonne untergegangen ist. Chodowieckis liebevolle Erinnerung hat nicht mehr als den charakteristischen Umriß zu erhaschen gewußt. Und was nach ihm kommt, vor allem Schadow, ist schon historische Rekonstruktion, bis Menzel dann den einprägsamen Typ schafft, der sich zum Original verhalten mag wie Shakespeares Dramenkönige zu ihren historischen Schemen.

So hat es Friedrich selbst gewollt. Wir beklagen den

Eigensinn, der ihn bestimmte, seit seiner Thronbesteigung niemals mehr eine Porträtsitzung zu gewähren, aber wir müssen ihn verstehen als einen Widerspruch dieser an Widersprüchen so reichen Natur. Die Idee, die Friedrich von einem Herrscher im stillen hegte, entsprach wenig der zufälligen Erscheinung seines Äußeren. Wie er sich selbst sah, zeigen die Karikaturen, die er mit wahrhaft wollüstigem Sarkasmus den Freundesbriefen anvertraut; für die offizielle Repräsentation ließ er lieber die Künstler frei gewähren ohne die Korrektur der hämischen Wirklichlichkeit.

Daher besitzen wir nur einen abgegriffenen Typ statt eines lebensvollen Konterfeis. Jedoch sind zwei Fälle bekannt, in denen Friedrich eine Sitzung gewährt hat. Als Cavaceppi, der römische Bildhauer und Antikenrestaurator, 1768 nach Potsdam kam, gab ihm (wie bei Bernoulli, Sammlung kurzer Reisebeschreibungen 1781, zu lesen) der König Gelegenheit, während eines langen Gespräches über »Geschichte und andere nützliche Materien« seinen Kopf in verschiedenen Stellungen zu beobachten, einen »gnädigen Kunstgriff«, den der Künstler leider erst allmählich bemerkte. Die andere Ausnahme erzählt Fiorillo im III. Bande seiner Geschichte der zeichnenden Künste. Bei einem seiner Besuche in Salzdahlum habe Friedrichs Schwester, die Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig-Wolfenbüttel den König zu bestimmen verstanden, dem Hofmaler Johann Georg Ziesenis eine Sitzung zu gewähren. Ziesenis habe dabei »den Kopf sehr ähnlich und schön gemalt, und ganz mit dem eigenen Blicke des Königs«.

Während Cavaceppis Büste, die er auszuarbeiten Befehl erhalten hatte, wenn überhaupt je vorhanden, bisher unbekannt geblieben ist, so weist jetzt in einer sehr sorgfältig geführten Untersuchung Archivrat Dr. Jean Lulvès nach, daß ein im Provinzialmuseum zu Hannover befindliches Brustbild des Großen Königs die nach der Natur von Ziesenis gemalte Skizze ist. Er kommt im umsichtigen Für und Wider aller Umstände zu dem Schluß, daß dieses Brustbild bald nach dem Hubertusburger Frieden am 18. oder 19. Juni 1763 in Salzdahlum entstanden ist, während es allgemein später — um 1770 — angesetzt wurde (was eigentlich schon das Aussehen des Königs auf diesem Bilde nicht hätte zulassen sollen). Gegen diese chronologische Festsetzung wird man nichts einwenden können. Für den Kunsthistoriker sind besonders die Seiten der kleinen Schrift lesenswert, in denen der Verfasser die Arbeit Ziesenis' als künstlerisches Dokument bewertet. Er übersieht keineswegs, daß dies Bild jede »höhere Charakteristik« schuldig bleibt, indem es von Friedrichs Äußerem nichts mehr gibt als »etwas spießbürgerlich« den »gutmütigen, wohlwollenden Landesvater« d. h. den schwachen Reflex einer Augenblicksstimmung statt eines meisterlichen Querschnittes. Aber er betont die innerhalb der subalternen Auffassung unbestreitbare Ähnlichkeit, die diesem Porträt ein aktenmäßiges Ansehen vor allen anderen verleiht. Als Sohn eines Porträtmalers bewährt Lulvès die gute Schulung seines Auges in der Art, wie er das Hannoversche Brustbild als die Grundlage für eine Reihe von Ziesenis gemalter Friedrichsbildnisse (in Berlin, Potsdam, Weimar) legitimiert, denen er ein von ihm selbst in der Städtischen Sammlung zu Heidelberg in Erfahrung gebrachtes zufügt. Es will mir scheinen, als habe auch Graff seine Erinnerung durch Ziesenis beeinflussen lassen; denn Graffs weltbekanntes, ebenfalls nur am oberflächlichen Ungefähr haftendes Friedrichporträt zeigt bei allgemein gealterten Zügen deutlich die physiognomische Verwandtschaft mit Ziesenis' Skizze.

Dem Büchlein sind sechs gute Lichtdrucktafeln beigegeben, die gewiß zur Popularisierung des einzigen glaubwürdigen Bildnisses Friedrichs d. Gr. als König beitragen werden.

*Hans Mackowsky.*

## VERMISCHTES

**Paris.** Der etwas buntscheckige Plan der **plastischen Ausschmückung des Pantheons** ist jetzt fertiggestellt und die einzelnen Aufträge sind vergeben worden. Es ist zu bedauern, daß man dabei genau den nämlichen Fehler macht, der schon bei der malerischen Ausschmückung des nämlichen Gebäudes gemacht worden ist. Anstatt damals Puvis de Chavannes mit der ganzen Arbeit zu betrauen, wodurch man ein ganz unvergleichliches Ensemble der modernen dekorativen Malerei erhalten hätte, verteilte man die Wände an verschieden geartete Künstler, worunter nur sehr wenige einer solchen Aufgabe gewachsen waren und einfach große Buchillustrationen an die Mauer malten. Anstatt jetzt Bartholomé die ganze Arbeit zu übertragen, sind wieder alle einigermaßen bekannten Bildhauer herangezogen worden: Desbois soll die Schlacht bei Valmy verherrlichen, Bouchard die »unbekannten Helden«, Terroir den Philosophen und Schriftsteller Diderot, Jean Boucher Condorcet, Marqueste die Helden der Revolutionen von 1830 und 1848, Antonin Mercié die Generäle und Sicard die Redner der großen Revolution, die im Gipsmodell schon seit einiger Zeit im Pantheon stehen. Dazu kommt noch das Denkmal für Voltaire von Ségoffin und das im Modell ebenfalls schon seit Monaten aufgestellte Monument der anonymen Künstler von Landowsky. Der Gesamteindruck dieser plastischen Dekoration wird genau ebenso zerrissen und uneinheitlich werden, wie der durch die malerische Ausschmückung des Pantheons gebotene.

× Das **neue Kammergericht** am Berliner Kleistpark, d. i. auf dem Gelände des früheren Botanischen Gartens, wurde am 18. September seiner Bestimmung übergeben. Leider ist der Neubau kein würdiges Seitenstück zu dem alten Kammergericht in der Lindenstraße, dem »Kollegienhaus« aus der Zeit Friedrich Wilhelms I., einem der charaktervollsten deutschen Zopfbauten. Das gewaltig ausgedehnte Haus am Kleistpark ist vielmehr ein Musterbeispiel für die unpersönliche, kalte und schematische Manier der offiziellen preußischen Staatsarchitektur. Ein Trost ist nur, daß das alte Gebäude nicht abgerissen wird, sondern bestehen bleibt und Sitz des Oberkonsistoriums werden soll. Das frühere Haus dieser Behörde freilich, gleichfalls ein schöner Bau aus dem 18. Jahrhundert (an der Ecke der Schützen- und Jerusalemerstraße), wird leider zerstört und macht einem modernen Geschäftshaus Platz. — Dagegen ist der **Neubau des Reichsmarineamtes** in der Königin-Augustastraße zu Berlin eine feine und geschmackvolle Schöpfung der Architekten Reinhardt und Süßenguth, der Erbauer des Charlottenburger Rathauses.

**Dresden.** Professor August Gauls monumentales Pantherpaar aus braungrauem Kalkstein, das während dieses Sommers in der Berliner Sezessions-Ausstellung zu sehen war, ist vom Dresdener Museumsverein für das Albertinum erworben worden. Hier befindet sich auch Gauls bekanntes Relief mit den römischen Ziegen, das einen Wendepunkt in seiner Kunst zu plastischer Schlichtheit und Ruhe bezeichnet.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 2. 3. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## NATIONALE AUSSTELLUNG ALTER KIRCHLICHER KUNST IN HERTOGENBOSCH

Die Ausstellung, die unter dem Vorsitz von Dr. Jan Kalf diesen Sommer in Hertogenbosch organisiert war, war in erster Linie eine Heerschau kirchlicher Metallarbeiten; die große Mehrzahl der Gegenstände war in Gold und Silber oder Kupfer und Messing ausgeführt. Diese Gerätschaften des katholischen Kultus, diese Monstranzen und Ziborien, Leuchter und Kronen, Reliquiare und Krummstäbe, Weihrauchkessel und Taufbecken, Wasserspender und Waschschüsseln drückten dem Ganzen ihr Gepräge auf; daneben mußten die Bildhauwerke und die liturgischen Gewänder, die bei weitem nicht so zahlreich waren, naturgemäß zurücktreten, obwohl sie qualitativ den Metallarbeiten nicht nachstanden. Numerisch wie qualitativ unbedeutend war dagegen die Gemäldeabteilung. Obwohl sich die Gegenstände alle im Besitze holländischer Kirchen oder Sammlungen befinden und die Ausstellung eine nationale war, so trat doch kaum der holländische, der bodenständige Charakter der Kunstwerke deutlich zutage, am ersten noch in den paar Gemälden und dann einigen Stickereien auf den Meßgewändern. Das übrige hatte, wenn es auch, wie etwa die Silberarbeiten der Familie van Vianen von nachweisbar holländischen Künstlern stammte, einen internationalen Charakter; es war stets in einer der westeuropäischen Formensprachen gehalten, von den wenigen vornehmen und strengen byzantinischen und romanischen Denkmälern ab bis zu der Menge überladener und protziger Barock- und Rokokoarbeiten. Von den fast 1000 Kunstwerken kann ich natürlich hier nur einige besonders hervorragende herausgreifen. Beginnen wir mit den Schmelzarbeiten; als ein Vorläufer dieser im Mittelalter so gepflegten Technik sei an erster Stelle ein durch sein hohes Alter merkwürdiges, kleines Reliquienkästchen aus Kupfer erwähnt, eine merovingische Arbeit aus dem 7. oder 8. Jahrhundert (Nr. 333). Die Felder sind hier mit kerbschnittartig in das Metall gestochenem Blattornament verziert, das ebenfalls eingegrabene Kreuze und Kelche umrankt und an manchen Stellen mit roten und grünen Glasstückchen eingelegt ist. Der Einsender dieses primitiven Werkes war das erzbischöfliche Museum in Utrecht, das mit der Überlassung seiner Kunstschätze überhaupt sehr freigebig gewesen war; wenig Entgegenkommen hatten im Gegensatz zu den katholischen Kirchen die reformierten Gemeinden des Landes gezeigt, weshalb die reformierte Abteilung der Ausstellung einen so bescheidenen Eindruck machte, daß sogar die israelitische Abteilung, der ebensoviel Raum zur Verfügung gestellt war, ungleich besser abschnitt. — Durch verschiedene schöne Proben war die eigentliche Emaillierkunst vertreten, so unter anderem durch ein kleines Reliquienkästchen aus vergoldetem Silber (Nr. 334), auf dessen Vorderseite die ihre Hände in Anbetung in die Höhe streckende Maria in durchsichtigem Zellenschmelz angebracht war; die Umrisse der Figur waren besonders fein, sehr ausdrucksvoll die Augen und die Bewegung der schlanken Hände. Es war eine byzantinische Arbeit aus dem 9. Jahrhundert, die sonst im Domschatze der Liebfrauenkirche in Maastricht bewahrt wird. Für die Grubenschmelztechnik, wie sie vorzüglich in Limoges gepflegt wurde, bot ein Reliquiar aus dem erzbischöflichen Museum in Utrecht, auf dessen Vorderseite die Ermordung des Thomas Becket, Erzbischofs von Canterbury († 1170) dargestellt war, ein gutes Beispiel. Erwähnt sei an dieser Stelle auch ein einer etwas späteren Zeit angehörendes Kopfreliquiar aus getriebenem Silber (15. Jahrhundert), eine Büste des hl. Eusebius, aus der St. Eusebiuskirche in Arnhem, die durch sprechende Charakteristik und schöne Modellierung ausgezeichnet war; zu ihrem strengen Stil wollte nur nicht der banale Sockel passen, der mit naturalistisch behandelten Blumen, holländisch-plumpen Engelchen, die Kränze und Palmblätter halten, und dem Brustbild des etwas einfältig blickenden Heiligen in Brustpanzer und mit Hirtenstab verziert war; auch technisch eine viel schwächere Arbeit, die aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammte; sie war 1669 datiert. Herrliche Emailarbeit zeigte ferner der Krummstab der alten Äbte von Egmont, ein edles, gotisches Werk aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, mit reichem, figürlichen Schmuck (Nr. 370). Zwei andere Silberkrümmen, aber ohne die Farbenpracht des Emails, die der Äbte von Berne (Nr. 371) und des altkatholischen Bischofs von Deventer (Nr. 856), waren in Renaissanceformen gehalten, der erstere, Antwerpener Arbeit, war 1540, der letztere 1570 datiert. — Die größte Mannigfaltigkeit wies die sehr große Sammlung von Monstranzen auf. Die schönsten Stücke gehörten der gotischen Periode an. Wie der für den Stein geschaffene gotische Architekturstil mit seinem System von Strebepfeilern und Strebebogen, seinen Phialen und Wimpergen, seinen Maßwerkfüllungen, ja sogar seinen Wasserspeiern auf ein so ganz anderes Material übertragen und so ganz anderen Zwecken dienstbar gemacht war, ohne daß einem dieser Widerspruch deutlich zum Bewußtsein kam, mußte einen mit Bewunderung für den feinen Formensinn und das große Können ihrer namenlosen Schöpfer erfüllen. Eine der frühesten Monstranzen war die aus der Kirche von Ootmarsum (Nr. 468) aus dem Ende des 15. Jahrhunderts aus vergoldetem Silber; der Glaszylinder war hier flankiert von zwei Strebepfeilern, die von Phialen gekrönt wurden; der Deckel bestand aus einem sechsseitigen Turm mit zwei Stockwerken, der in Kreuzblume und Kruzifix endigte. Bei der Monstranz aus Purmerend (Nr. 473) aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts war der Glaszylinder von drei Strebepfeilern umschlossen, darüber erhob sich dann ein durchbrochener sechsseitiger Turmaufbau in drei Stockwerken, der ebenfalls in Kreuzblume mit Kruzifix endigte. Das Ganze stieg in schlankeren und freieren Bogen aufwärts als die breitere und mehr gedrungene Form der erstgenannten Monstranz. Ein ganzes Jahrhundert trennt die spätgotische Purmerender Monstranz von der Monstranz des Ernst Jansz. van Vianen, einer sehr kunstvollen Haarlemer Arbeit aus dem Jahre 1618, die die St. Josefskirche in Haarlem eingesandt hatte. An Einheitlichkeit, an innerer Geschlossenheit der Konstruktion stand dies Werk den gotischen Monstranzen zwar nach, es entschädigte aber dafür durch die hohe technische Vollendung der Detailarbeit, der Figuren und Reliefs. Von einem anderen Mitglied der Goldschmiedsfamilie Vianen, von Adam van Vianen,

war eine kleine silberne Ziborie zu sehen (Nr. 444), ein reiches Werk, mit Engelköpfen und figürlichen Reliefs geschmückt, die von wunderbar feiner Treibarbeit waren; es war, wie das vorige Stück, mit dem Monogramm des Künstlers versehen. Von Paul van Vianen, dem berühmtesten Mitglied der Familie, rührte eine silberne Kollektenschale auf Fuß her; das Innere der Schale zierte in Hochrelief die öfters von ihm behandelte Fabel von Merkur und Argos. Merkur steht da mit dem abgeschlagenen Haupt des Argos in der Hand, Argos liegt auf einer kleinen Bodenerhöhung, das Blut schießt ihm in breiten Strömen aus dem Hals. Die Modellierung der nackten Körper ist außerordentlich weich und fein und die Körper selbst von ungemeinem Formenadel. Das Werk trägt das Monogramm des Künstlers und ist 1607 datiert. Der Besitzer ist die reformierte Kirche in Ryswyck. Die Komposition muß dem Schöpfer der großen Poptaschüssel, die sich im Poptagasthuis in Marssum befindet, bekannt gewesen sein; denn die Darstellung der gleichen Sage, die auf einem der inneren Felder dieser Schüssel in Hochrelief gearbeitet ist, zeigt auffallende Reminiszenzen an die Vianensche Arbeit. Analogien finden sich auch zwischen den Figuren auf der Vianenschen Schale und dem Perseusbrunnen im Grottenhof der Residenz in München, besonders in der Figur der liegenden kopflosen Leiche, die Vianen, der von 1596 bis etwa 1603 in München tätig gewesen ist, zu seinem Argos inspiriert haben muß. Als Verfertiger des Perseusbrunnens gilt Hubert Gerhard, ebenfalls ein Niederländer, der von 1584–1609 in bayrischen Diensten stand. (Ich verdanke den Hinweis auf die Verwandtschaft mit dem letzteren Werke Fräulein Dr. J. Neurdenburg.) Zwei andere silberne Schalen aus nur wenig früherer Zeit, ebenfalls aus reformiertem Kirchenbesitz — sie gehören der lutherischen Gemeinde in Amsterdam — zeigten im Mittelfeld gravierte Darstellungen aus der biblischen Geschichte, für Abendmahlsteller, die in einer puritanisch-kalvinistischen Kirche Dienst tun mußten, jedenfalls gemäßere Vorwürfe als Fabeln aus der »heidnischen« Mythologie; auf dem Rand waren Blumen und Vögel eingeritzt. Die beiden Teller waren dem Stempel nach Frankenthaler, also deutsche Arbeit. Das kleine Städtchen Frankenthal in der bayrischen Pfalz beherbergte in dem Anfang des 17. Jahrhunderts eine ganze Kolonie niederländischer Künstler, die um ihres Glaubens willen ihre Heimat verlassen hatten und von denen die Landschaftsmaler am berühmtesten geworden sind; zu diesem Kreise muß auch der Amsterdamer Goldschmied und Graveur Abraham van den Hecke gehört haben, dem auf Grund der Verwandtschaft mit einer ähnlich bezeichneten, in Brüssel im Musée du Cinquantennaire befindlichen Schale die beiden Stücke zugeschrieben werden müssen. Eine andere silberne Kollektenschale aus dem Besitz der katholischen Kirche in Enkhuizen, ungefähr aus derselben Zeit (1619 datiert), eine Haarlemer Arbeit, war bemerkenswert durch die gute Zeichnung auf dem inneren Feld des Tellers (Nr. 273). Dargestellt war hier der hl. Martin, der seinen Mantel einem Armen gibt; besonders die Figur des auf einer Erhöhung sitzenden Krüppels war durch Ausdruck und Geste außerordentlich lebenswahr. Von den Silbergerätschaften aus der ebenfalls großen Sammlung von Kelchen seien einige schöne Proben wenigstens kurz genannt. Eine sehr feine Arbeit war der Kelch aus dem Seminar in Warmond aus der Mitte des 14. Jahrhundert, mit vier Medaillons aus durchsichtigem Email verziert; sehr fein war ferner die gravierte Darstellung von Johannes und Maria am Kreuz auf einem anderen Becher aus der katholischen Kirche in Zutphen von ungefähr 1500. Nur seiner silbernen Fassung wegen, die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts herrührt, aber weiter nicht bemerkenswert war, gehört zu dieser Gruppe auch der in Elfenbein ausgeführte Kelch aus der St. Lebuinuskirche in Deventer, ein spätrömisches Werk aus dem 5. Jahrhundert, das älteste Stück der ganzen Ausstellung. Auch verschiedene Bucheinbände müssen bei der Abteilung Silberarbeiten genannt werden; wenn sie nicht wie die späteren, reichen Meßbüchereinbände aus dem Ende des 17. Jahrhunderts und aus dem 18. Jahrhundert ganz aus Silber hergestellt waren, so hatten doch die meisten wenigstens silberne Beschläge oder waren mit Filigranwerk aus Silber verziert. Die ältesten und kostbarsten Einbände kamen aus dem erzbischöflichen Museum in Utrecht; der früheste diente einer karolingischen Handschrift, dem Evangeliarium des hl. Lebuinus zur äußeren Hülle (Nr. 304); der eichenhölzerne vordere Einbanddeckel war mit vergoldetem Silber beschlagen; das Kreuz, das die ganze Fläche in vier Felder teilte, war mit feiner Filigranarbeit besetzt; auf den vier Feldern waren die vier Evangelisten aus Elfenbein, unter romanischen Portalen sitzend, dargestellt; der Kreuzesstamm war ferner oben und unten mit zwei spätrömischen Kameen verziert, und in der Mitte prangte ein aus Onyx geschnittener Bacchuskopf; außerdem war der Band früher mit Edelsteinen besetzt gewesen, wie die noch vorhandenen Löcher, in denen sie gesessen hatten, zeigten. Dieser kostbare Einband war eine Arbeit des 13. Jahrhunders, die elfenbeinernen Reliefs stammten aus dem 11. Jahrhundert. Einen anderen sehr interessanten Einband von ähnlicher Mannigfaltigkeit des Materials und des Stils hatte das Reichsarchiv von Gelderland in Arnhem eingesandt (Nr. 311); an den einzelnen Teilen, aus denen das Ganze zusammengesetzt war, hatten vier Jahrhunderte gearbeitet, vom 12. bis zum 15.; der Band enthielt eine mit Miniaturen geschmückte Pergamenthandschrift aus dem 14. Jahrhundert, ein »Plenarium de summis festis sanctorum totius anni«, das früher im Besitze des Klosters Bethlehem bei Doetinchem gewesen war.

Von den übrigen Silberarbeiten bleiben noch die Weihrauchfässer zu besprechen; zu den schönsten gehörten unstreitig zwei Erzeugnisse der Gotik. Das ältere von ihnen, eine ruhige und strenge Arbeit aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, stammte aus der St. Eusebiuskirche in Arnhem (Nr. 289). Das andere, das die überreiche, etwas verwirrende Ornamentik der Spätgotik zeigte, hatte der Bischof von Haarlem überlassen; es befand sich früher im Besitze der Kirche von Edam, die es **1902** für 2500 fl. an den jetzigen Eigentümer verkaufte. Dasselbe war deshalb besonders interessant, weil es nach einem Stich von Martin Schongauer (Bartsch 107) entworfen war, von dem es sich nur in Unterteilen unterschied. Der ausgeführte Gegenstand war etwas einfacher gehalten als seine Vorlage; von den Verzierungen Schongauers war einiges, was nur aufgesetzt und unorganisch und in der Praxis kaum durchführbar war, weggelassen; dann waren die bekleideten kleinen Engel, die auf dem Stich in ihren gotisch-überschlanken, dünnen Händen die Ketten des Beckens halten, in irdischere Geschöpfe, in kleine nackte Kinder verwandelt worden, die in kräftigeren Händen die Ringe halten, durch die die oben befestigten Ketten laufen; die Engel, die bei Schongauer auf dem Deckel sitzen, fehlten bei dem ausgeführten Werke ganz.

Von den in unedeln Metallen angefertigten kirchlichen Gebrauchsgegenständen waren die Mehrzahl Beleuchtungskörper, Stehleuchter und Kronleuchter, den Rest bildeten Waschschüsseln, Lesepulte und einige Taufbecken. Der früheste Kronleuchter, eine Arbeit des 15. Jahrhunderts, aus der Kirche in Terheyden (Nr. 99) hatte übereinander je sechs flach gehaltene, mit stilisierten Weinblättern verzierte Arme, die in zwei am Stamm befestigten Ringen hingen; der Stamm selbst endigte unten in dem Kopf eines

Ungeheuers, bekrönt wurde er von einer weiblichen Heiligen. Der etwas spätere, größere Kronleuchter aus der St. Johanniskirche in Hertogenbosch (Nr. 101) hatte zwölf ebenfalls mit stilisierten Weinblättern verzierte Arme, die in einer Wellenlinie verliefen und die statt in einem Ringe in einem Kelche ruhten; auf letzterem erhob sich ein von Strebebogen getragener, sechsseitiger, turmartiger Aufbau, in dem die Figur des hl. Viktor stand und der von schlanken Phialen gekrönt wurde; dieses reiche Werk war eine Arbeit der Schmiedegilde in Hertogenbosch aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Von einem wesentlich anderen Charakter war der Doppelkronleuchter aus der Kirche zu Steenbergen von zirka 1600 (Nr. 106), dessen Stamm im Gegensatz zu den vorigen in einer großen Kugel endigte; diese Form ist in Holland besonders ausgebildet worden und kann daher als typisch holländisch bezeichnet werden, während die vorigen gotischen Kronen durchaus kein nationales Cachet hatten. Aus dem Ende des 15. Jahrhunderts waren zwei schöne gotische, kupferne Lesepulte zu sehen, bei denen das eigentliche Pult von den ausgebreiteten Flügeln eines auf einer Kugel sitzenden Adlers gebildet wurde; durch feine Stilisierung des Gefieders war besonders das große Lesepult am Venraai ausgezeichnet. (Nr. 300.)

Von großem Interesse waren ferner die kupfernen Taufbecken; vor allem der hohe, spätgotische Taufkessel aus der St. Johannes-Kirche in Hertogenbosch war eine hervorragende technische Leistung (Nr. 520); ganz frappierend durch ihre Naturwahrheit wirkten hier die vier unter dem eigentlichen Becken stehenden Figuren von Lahmen und Krüppeln. Wie ein Spruchband auf dem Fuß vermeldet, ist das Becken 1492 von dem Meister Aert van Maestricht gegossen. Ein anderes Taufbecken in der Form einer Ziborie, das um 1540 nach dem Entwurfe von »Hans den glasschryver« gegossen ist, aus der reformierten Kirche in Breda, zeigte schon eine Vermengung von spätgotischen und Renaissance-Formen, welche letzteren sich dann ganz rein präsentierten bei einem noch späteren Taufbecken aus dem Jahre 1620 aus der St. Martinskirche in Venloo. Das runde durch Rippen gegliederte Becken wurde hier von miteinander verbundenen Kandelabern bekrönt, die außerdem durch Voluten an eine sich in der Mitte erhebende Säule verkoppelt waren. Von übrigen Kupferarbeiten seien noch die berühmten Platten mit den Weihrauchfässer schwingenden Engeln aus dem Domschatz von St. Servatius in Maastricht erwähnt, die früher vermutlich die Schmalseiten eines Reliquienschreines bekleideten; dieselben sind eine Arbeit des 12. Jahrhunderts aus dem Maasgebiet.

Bei den frühen liturgischen Gewändern aus dem Ende des 15. und dem Anfang des 16. Jahrhunderts waren die Stoffe meistens fremder, und zwar italienischer Herkunft, während die Stickereien, alle mit figürlichen Darstellungen, fast durchweg niederländische Arbeiten waren. Nur eine Chorkappe, mit der Himmelfahrt inmitten verschiedenartiger bunter Blumen von sehr reinen frischen Farben, war englische Arbeit von zirka 1500. Das älteste Stück war eine Casula von der Form einer Violine (Nr. 385) aus dem Besitze der Kirche in Leveroy aus dem Ende des 15. Jahrhunderts. Der Stoff war italienischer Goldbrokat auf grünem Samt und zeigte das bekannte Granatapfelmuster. Die Garnitur Meßgewänder, die der Bischof von Haarlem eingesandt hatte (Nr. 384) waren zwar von modernem Stoff, aber die Stickereiarbeiten, mit denen sie besetzt waren, mußten dem Stil nach, der auf Dirck Bouts hinwies, um 1460 entstanden sein. Eine sehr schöne Arbeit aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts war die Chorkappe des Bischofs David von Utrecht (Nr. 392), des natürlichen Sohnes von Philipp dem Guten von Burgund, aus dem erzbischöflichen Museum in Utrecht: auf weinrotem Samtstoff italienischer Goldbrokat mit dem Granatapfelmuster, in das das Emblem des Bischofs, ein offener Zunderkasten mit Schwefelstangen, verwirkt war; dasselbe Emblem findet sich auch auf der Casula des Bischofs, die in Utrecht bewahrt wird und auf den Kragsteinen in seinem Schloß in Wyk-by-Duurstede. Wundervolle Arbeiten waren ferner die Meßgewänder aus der Kirche in Hoorn (Nr. 395), ebenfalls italienischer Goldbrokat auf rotem Samt, mit reichen bildlichen Stickereien. Die Stoffe selbst waren aus dem 15. Jahrhundert, die Stickereien auf der Casula und der ersten Chorkappe dagegen holländische Arbeit, und zwar aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts, wie aus der Vermengung von spätgotischen und Renaissance-Motiven hervorging; die zweite Chorkappe indessen und zwei Dalmatiken, die noch rein gotische Architekturumrahmung zeigten, sind offenbar etwas früher anzusetzen. Sehr feine Stickereien von sicherer und fester Zeichnung schmückten eine Casula (Nr. 400a) aus der St. Lebuinuskirche zu Deventer; in der scharfen Charakteristik der Figuren und den kräftigen Typen selbst erinnerten die Sachen an Jacob Cornelisz. van Oostzaanen; die architektonische Umrahmung war hier in Renaissanceformen gehalten. — Von späteren Stücken sei noch hervorgehoben eine Casula aus der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts (Nr. 859) aus Rotterdamer Privatbesitz, die auf rotem Samtgrund in Hochrelief ausgeführte Goldstickerei zeigte, vielfaltig gewundene Ranken mit stilisierten Blüten und Samenkapseln. Vornehm wirkte auch die reiche Stickereiarbeit in Gold, Silber, Grün und Rot auf einer ungefähr gleichzeitigen Casula aus weißseidenem Damast (Nr. 420) aus der St. Lebuinuskirche in Deventer; hier bildeten das Muster schön geschwungene Ranken aus stilisierten Akanthusblättern. Zum Schluß nennen wir noch eine sehr reizvolle Arbeit aus dem Ende des 18. Jahrhunderts, eine Chorkappe aus weißem Atlas (Nr. 432) mit gestickten Blumen und Schmetterlingen in lichten, fröhlichen Farben und einem breiten Rand mit Blumengewinden im Stile Ludwigs XVI.; der Stoff stammte wahrscheinlich von einem weltlichen Kleidungsstück.

Auf die Bildhauerarbeiten und Gemälde hier näher einzugehen, verbietet mir leider der Raum; da dieselben aber zum größten Teil auf der Ausstellung frühholländischer Kunst in Utrecht zu sehen sein werden, hoffe ich bei der Besprechung dieser Ausstellung darauf zurückzukommen.

*M. D. Henkel.*

## NEKROLOGE

**London. Sir Frederick Eaton,** der während 40 Jahren das Amt eines Sekretärs an der Königlichen Akademie bekleidete, verstarb am 10. September im Alter von 75 Jahren. Seine Ausbildung hatte er in Oxford genossen, er wurde bald bekannt durch die Herausgabe von Murrays Handbüchern, so namentlich desjenigen über Ägypten und Süditalien. Seine intimen Kenntnisse der englischen Kunstverhältnisse sicherten ihm stets einen bedeutenden Einfluß in allen die Akademie betreffenden Fragen und Verhältnissen. 1905 erschien von ihm »Die Geschichte der Königlichen Akademien« und später eine englische Übersetzung von Thausings »Leben Albrecht Dürers«. Außerdem war Sir Frederick Eaton ein regelmäßiger Mitarbeiter der angesehensten englischen Kunstzeitschriften.

An demselben Tage wie den Sekretär der Akademie, ereilte der Tod den 1843 geborenen Bildhauer **George Tinworth.** Mit Recht schrieb Edmund Gosse über ihn: »Obgleich er ein ausgezeichneter Bildhauer geworden ist, hörte er doch niemals auf, ein guter Kunsthandwerker zu sein«. Zu den wichtigsten Arbeiten des Verstorbenen gehören die Büsten Garibaldis und des Komponisten Händel. Die

meisten seiner Werke zeugen von Originalität und tiefem religiösen Gefühl, so unter andern die Kreuzigung im Münster von York und Panele in den Kirchen von Sandringham, Old-Lambeth und der englischen Kirche in Kopenhagen. Tinworth entstammte einer einfachen Handwerkerfamilie. *O. v. Schleinitz.*

## DENKMÄLER

In **St. Louis** soll drei hervorragenden Deutsch-Amerikanern, **Karl Schurz,** dem Befreier Kinkels, der als Staatsmann drüben zu hoher Geltung kam, **Preetorius** und **Daenzer**, die wie Schurz als Publizisten das Deutschtum in den Vereinigten Staaten zu Ansehen brachten, ein monumentales Denkmal errichtet werden. Wilhelm Wandschneider hat den Auftrag dazu erhalten, das große Modell dafür ist in Arbeit. Die Hauptfigur ist die nackte Gestalt der Wahrheit, und sie hat dem Werk zu einer echt amerikanischen Vorgeschichte verholfen. Es war ein internationaler Wettbewerb für das Denkmal ausgeschrieben, und Wandschneider, der einzige reichsdeutsche Bildhauer, der sich daran beteiligte, erhielt den ersten Preis. Um wegen der Ausführung zu verhandeln, fuhr der Künstler nach Amerika. Aber gleich beim Verlassen des Dampfers in New York empfing man ihn mit der Mitteilung, sein Entwurf hätte Anstoß erregt, und an eine Ausführung wäre nicht zu denken. Die Mittel für das Denkmal waren durch private Sammlungen zusammengekommen, und einer der Hauptstifter, der Großbrauer Adolphus Busch, war der Führer im Kampfe gegen das unbekleidete Weib. Nun begann ein erbitterter Krieg zwischen Prüderie und Kunst. Selbst die Künstler, die den zweiten und dritten Preis erhalten hatten, traten für Wandschneider ein, das Preisgericht trat noch einmal zusammen und gab wieder einstimmig dem Berliner Künstler den Preis. Sein Entwurf zeigt über einem Stufenaufbau eine dreigeteilte, feingegliederte Steinwand. Vor ihr sitzt in strenger Frontalität, in symmetrischer Bewegung die Wahrheit und entschleiert sich. Die weit ausgreifenden Arme halten vor den Seitenfeldern der Wand zwei große Fackeln. Die Felder tragen die Namen der drei Deutsch-Amerikaner. Ein Gesimsstück mit einer Bogenbekrönung und schiffsschnabelartigen Eckausbildungen schließt die Wand nach oben ab. In kleinen Rundmedaillons erscheinen hier Europa auf dem Stier durchs Meer schwimmend, der Kampf des hl. Georg mit dem Drachen und ein Pegasus. Die architektonischen Teile werden in Amerika in Missouri-Granit ausgeführt, die doppelt lebensgroße Gestalt der Wahrheit wird hier in Bronze gegossen. Im nächsten Sommer soll das Werk Wandschneiders im Reservoir-Park in St. Louis seine Aufstellung finden.

Dem deutschen Afrikareisenden **Gerhard Rohlfs,** der im Auftrage der preußischen und deutschen Regierung oftmals den dunklen Erdteil durchquert und zu seiner Erforschung wesentliches beigetragen hat, soll in seinem Geburtsort Vegesack ein **Denkmal** gesetzt werden. Rohlfs, der Bruder des bekannten Historikers der Medizin, ist dort am 14. April 1831 geboren. Zur Erlangung von Entwürfen war unter einer Reihe von Berliner Bildhauern ein engerer Wettbewerb ausgeschrieben. Den ersten Preis erhielt dabei Bildhauer Walter Hauschild in Berlin-Grunewald. Der Künstler erhielt soeben den Auftrag, das Denkmal zu schaffen. Sein eigenartiger Entwurf zeigt Rohlfs auf einem Kamele reitend. Der Forschungsreisende sitzt mit angezogenen Beinen auf dem stehenden Tier; er trägt Burnus und Mantel. Das Denkmal soll in Stein, wahrscheinlich in Granit, ausgeführt werden. Die Mittel sind zum großen Teile von der Deutschen Kolonialgesellschaft aufgebracht. Das Werk kommt mitten in die alte Stadt vor die »Strandlust« zu stehen und wird nach der Weser hinblicken. Es erhält überlebensgroße Abmessungen bei einer Höhe von etwa $3^1/_2$ m und wird voraussichtlich im Oktober des nächsten Jahres enthüllt werden.

## AUSGRABUNGEN

**Die Ausgrabungen von Ain Shems.** Über den Beginn der Ausgrabungen des Palestine Exploration Fund zu Ain Shems in Palästina — im Sorektal auf dem Wege von Ashdod und Ascalon nach Jerusalem — ist an dieser Stelle schon die Rede gewesen. Im Jahre 1912 wurden diese Ausgrabungen fortgesetzt und haben solche Erfolge gebracht, daß man fast von einem neuen »Gezer« dafür sprechen kann. Ausführlichen Berichten in den »Quarterly Statements des P. E. F.« (zuletzt vom Juli 1913) und in der »Revue Biblique Internationale« entnehmen wir das Wichtigste, was an dieser Stelle interessieren könnte. — Die Ausgräber gaben die Arbeit an dem abfallenden Hügel auf und konzentrierten ihre Untersuchungen auf die Nekropolen, die sie außerhalb der Mauern an den Seitenabhängen des Tells (Schutthügels) fanden, und auf die Zentralpartie der Plattform, auf der einst das israelitische Beth-Shemesh stand. Die Funde ergaben drei große Perioden, eine eingeboren kananitische, eine philistinische und eine israelitische. Die erste erstreckt sich von dem entfernten Anfang des Bewohntseins der Stätte im 3. Jahrtausend bis zum Ende des 15. Jahrhunderts vor unserer Zeitrechnung. Zeitweise herrschte Ägypten über die Stadt, deren Stadtmauer um die Zeit der XVIII. ägyptischen Dynastie erbaut worden ist. Vom 14. bis zum Ende des 12. Jahrhunderts herrschte die Philisterkultur. Dann pflanzte die israelitische Eroberung der Stadt eine zwar andere, aber doch nicht neue Kultur ein, die ganz aus den Traditionen der Vergangenheit bestand. Beth Shemesh war eine der Städte des Königreichs Juda. Eine Katastrophe kam in der Periode des Königs Ahas über die Stadt (vielleicht die im 2. Buch der Chronik 28, 18 erzählte durch die Philister), worauf sie dann nur als offene Stadt weiter existierte. Sanherib gelangte eines Tages auf seinem Kriegszuge, als er von Lachish heraufkam, nach Beth-Shemesh und vernichtete die kleine israelitische Stadt, wo der Tod seit dieser Zeit herrschte, bis in der byzantinischen Periode auf kurze Zeit wieder Leben begann. Ein byzantinisches Kloster im südöstlichen Teil des Schutzhügels mag 614 n. Chr. von den Persern oder 637 n. Chr. von den Mohammedanern zerstört worden sein. — Die größte Entdeckung, die in den letzten Kampagnen gemacht worden ist, war die Aufdeckung eines Hochplatzes in der Art des berühmten Heiligtums von Gezer. (Es läßt sich darüber streiten, ob dieser Hochplatz das altkananitische Heiligtum war oder ein solches der abfälligen Juden, wie sie der König Josia »verunreinigte von Geba an bis nach Beerseba« II. Könige 23, 8) — Aber die fünf großen Stelen, die den Charakter des Hochplatzes bedingen, stehen nicht mehr auf ihren Basen, sondern sie liegen in einem gewissen Alignement auf dem Boden. Im allgemeinen gleichen sie den Mazzebas von Gezer; aber ihr oberes Ende hat doch eine gewisse Regelmäßigkeit, durch die sie Grabstelen ähnlicher sind. Die Fundamente, auf denen die Stelen von Ain Shems aufgepflanzt sind, sind ältere und gehen herunter bis unter die Philisterschicht. — Von da aus gelangte man an die Mündung einer doppelten Höhle, die vollständig der in Gezer gefundenen gleicht. Man hat das Adytum dieser Höhle noch kurz untersuchen können. Die Höhlen sind voll von noch unberührten Gräbern mit reichem Mobiliar, das bis in die ältesten historischen Zeiten dieser Gegend zurückgeht. Soweit man bis jetzt sehen konnte, wurde die doppelte Höhle erst im Laufe der Jahrhunderte getrennt, indem die ältesten Gräber durch die Mauer abge-

schlossen wurden. Es scheint, daß die israelitische Orthodoxie erstmalig wohl im Beginn des 11. Jahrhunderts der Entwicklung dieses Hochplatzes ein schroffes Ende gesetzt hat, welcher mehr als ein Jahrtausend lang schon einen Kult besessen hatte. Unter den Einzelfunden aus den Gräbern, deren zehn untersucht wurden, sind namentlich zwei kleine Aufschriften, deren Buchstaben der Siloam-Inschrift gleichen, von Bedeutung.

Der Leiter der Ausgrabungen von Ain Shems, Dr. Duncan Mackenzie, schöpft aus den bisherigen Funden religionsgeschichtliche Ideen, die sich nicht viel von denen entfernen, die Toutain aus der Ausgrabung des Dolmenheiligtums von Alesia gewonnen hat, wonach die Dolmen hintereinander Begräbnis- und Kultstätten, Gräber und Heiligtümer gewesen sind (Revue des études anciennes 1913, I; s. auch Kunstchronik 1912/13, Sp. 302 ff.). Ursprünglich ist die Mazzeba (Baetylum) nach Mackenzie nichts anderes, als der in dem Stein inkarnierte Vorfahre. In einer zweiten Periode wird das Heiligtum das des Clans; es ist mit den Gemeindeversammlungen assoziiert, und mit magischen Riten vor dem Stein werden die Vorfahren einer jeden Familie zur Gegenwart gerufen. Endlich nach mehreren Zwischenstufen verliert das Baetylum seinen ursprünglichen Charakter ganz und wird das Heiligtum eines Gottes, an dem niemals etwas Irdisches gewesen ist. — Selbstverständlich scheinen die entdeckten und noch nicht genau untersuchten Gräber im Zusammenhang mit dem Hochplatz, wahrscheinlich mit der ersten Phase von dessen Entwicklung zu stehen, in der das Grab des Vorfahren durch den aufrechten Stein notifiziert ist und seine Seele in ihn eingeschlossen gedacht wird. — Anzeichen sind auch schon vorhanden, daß man auch in Ain Shems in dem Hügel Wasseranlagen (man ist bis zu 20 m Tiefe herabgekommen, ohne aber bis jetzt auf Wasser zu stoßen) finden wird, wie sie zu Jerusalem, Gabaon, Gezer gefunden worden sind und die durch Tunnels und unterirdische Treppen zugänglich waren. — Die im Dezember 1912 vorläufig abgeschlossenen Ausgrabungen von Beth Shemesh werden in diesem Jahre ruhen. — Ich bemerke noch, daß der Palestine Explorations Fund neuerdings immer nur spärliche Vorberichte ohne Pläne und Abbildungen von seinen Ausgrabungen gibt und im übrigen — aus finanziell buchhändlerischem Interesse — auf seine bevorstehenden großen wissenschaftlichen Publikationen über die betr. Ausgrabungen verweist. *M.*

**Cumae.** Die großen in der campanischen Stadt von der Direktion des neapolitanischen Nationalmuseums unternommenen **Ausgrabungen** sind jetzt so weit gekommen, daß Dr. Ettore Gabrici, welcher hervorragenden Teil an der Arbeit gehabt hat, einen ausführlichen Bericht darüber hat veröffentlichen können: Nach den Gräberfunden glaubt Gabrici die cumanische Kultur der ersten Eisenperiode mit den gleichzeitigen Niederlassungen der toskanischen, lateinischen und campanischen Gestade in Verbindung bringen zu können. Überall findet er, daß sich eine Schicht importierter ägäischer Kultur über eine ältere einheimische gelegt hat. Man kann in Cumaes Gräbern genau den Gang der importierten Elemente verfolgen, bis man die Zeichen der eingewanderten kalkidischen Bewohner findet mit ihren vollgriechischen Eigentümlichkeiten. So gelangt man von den Gräbern, in denen nur grobes, mit Sgraffiten geschmücktes Tonmaterial zu finden ist, zu solchen, aus denen feinste, reich mit gemalten Dekorationen geschmückte Töpfereien zum Vorschein kommen. Neben den Tongefäßen sind auch verschiedene Gegenstände aus Gold und Silber, sowie fibulae, Armspangen und ähnliches zum Vorschein gekommen und überall fällt einem die reiche gepunzte Dekoration dieser Gegenstände auf. Gabrici meint, daß die Ergebnisse der Ausgrabungen uns wieder zur klassischen Tradition zurückführen werden, nach welcher die kalkidische Kolonie in Cumae als die älteste griechische Niederlassung im Abendland anzusehen ist und vielleicht bis auf das neunte vorchristliche Jahrhundert zurückgeht. *Fed. H.*

## AUSSTELLUNGEN

× Der »**Sturm**«, das Hauptlager der radikalen modernen Jugend in Berlin, ist jetzt aus den öden Atelierräumen, in denen er bisher hauste, in ein ansehnlicheres Quartier übergesiedelt (nach der Potsdamerstraße, nahe dem Potsdamerplatz). Die erste Ausstellung hier galt dem in Paris lebenden russischen Bildhauer Alexander Archipenko, der das Wagnis unternimmt, kubistische Doktrinen auf die Plastik zu übertragen. Eine ursprüngliche, unverkennbare Begabung hat sich hier wieder in theoretische Grübeleien verstrickt, die ihr gefährlich werden. Archipenko strebt ausdrücklich von der sinnlichen Greifbarkeit der Form fort, um für geistige Stimmungen und mystische Vorstellungen auf direktem Wege Symbole zu schaffen. Die abstrakte Form wird noch einmal abstrahiert, zu ihren letzten andeutenden Gerüsten, die gar keinen bestimmten Eindruck mehr aufkommen lassen. Es ist ein Weg, der in eine Sackgasse führt. Das Problem erschöpft sich in sich selbst und öffnet keine weiteren Möglichkeiten der Entwicklung.

**Aus dem Hamburger Kunstleben.** In unseren führenden Ausstellungssalons — Kunstverein, Commeter, L. Bock & Sohn — hat die herbstliche Ausstellungszeit mit einer Revue über Nur-Moderne eingesetzt. In den großen Kunststädten das Selbstverständliche, sind derlei Revuen bei uns immer noch das Ausnahmsweise. Man merkt es auch schon an der Stufenfolge, in der die einzelnen Salons diesmal zu Werke gehen. Der Kunstverein, der die alterworbenen Gefühlsrechte seiner Stammabonnenten nicht außer acht lassen darf, hat wenigstens einen kleineren Raum reserviert, in dem, wer sich an den Neulingen in den anderen Räumen erbost, mit Thoma, Böcklin, Lenbach, Feuerbach eine nicht üble Zwiesprache halten kann. (Daß auch Lovis Corinth — mit einem Bildnis Gerhart Hauptmanns — bereits für reif befunden wurde, in dieses Heiligtum mit aufgenommen zu werden, ist wohl der beste Beweis für das Schnellzugstempo, in dem in der, den neuen Kunstgöttern huldigenden Gemeinde die Häutungsprozesse vor sich gehen.) Die von Anbeginn als Sammellokal für die Jungen und Jüngsten ins Leben getretene Galerie Commeter, die solche Rücksichtnahme nicht braucht, hat ihre Lokalität bis in das letzte Winkelchen dem Modernismus zur Verfügung gestellt, ohne ihm indes bis in seine äußersten Auswüchse — Kubismus, Futurismus, Expressionismus — zu folgen. Diesen letzteren hat wieder der Salon L. Bock & Sohn, dessen Publikum weniger auf Richtungen eingeschworen ist, gastliche Aufnahme gewährt.

Daß vornehmlich oder lediglich von Neukunst gespeiste Ausstellungen für unsere kunstinteressierten Kreise immer noch nicht zur alltäglichen Nahrung gehören, beweist übrigens auch der ziemlich schwache Besuch dieser Ausstellungen, wobei freilich nicht übersehen werden darf, daß erstens: »ganz Hamburg« noch lange nicht vollzählig bei sich zu Hause ist, und zweitens: daß die ausstellenden Künstler keine Führer, sondern Gefolgsleute sind, die mit wechselnden Wirkungen in den bereits erschlossenen Bahnen sich zurecht zu finden suchen.

Von den Gästen des Kunstvereins — Fritz Rhein, Walter Klemm, Walter Voltmer — interessiert der erste vornehmlich durch einige männliche Bildnisse, und hier

wieder zumeist durch das Bildnis seines Vaters, eines weißhaarigen Generals, das, mit leichter Hand entworfen, erfüllt ist von dem Atem einer erhöht künstlerischen Kultur. Walter Klemm gefällt sich in Figuren- und Landschaftsbildern in einem ziellosen Pendeln zwischen Archaismus und Impressionismus, worüber er nicht dazu gelangt, den stärksten Teil seiner Veranlagung, das koloristische Pfund, über bloß zufallsweise Wirkungen hinauszuführen. Der Hamburger Voltmer, der auf dem Wege über und durch die heimatliche Natur zur Seele der Menschen vorzudringen strebt, beherrscht zwar die Farbe, da er jedoch das elementare Zeichnen offenbar nicht eindringlich genug betrieben zu haben scheint — eine Unterlassung, die bei den neueren Malern ja so oft wiederkehrt, — kommt man über die formalen Schwächen, an denen gerade seine anspruchsvollsten Bilder leiden, nicht hinweg.

Bei Commeter haben Walter Schimmelpfeng und Wenzel Hablig ausgestellt. Jener ist Hamburger, dieser ein in Itzehoe lebender Deutschböhme. Schon in seiner Vorliebe für große Leinwanden und in Lebensgröße knallig gemalten Figuren erscheint der erste als ein in den Wegspuren der »Scholle« aufgewachsener Nachfahre, dem es zwar, vornehmlich in seinen Interieurs und Blumenstücken, an Schmiß und Eigenbeobachtung nicht fehlt, der aber — in seiner Hauptbildnistafel: Vater, Mutter und Sohn am Kaffeetische — der Grenze der Plakatstilkunst näher steht, als dem auf die Betonung von mehr seelischen Werten Anspruch erhebenden Menschenbildnisse zuträglich ist. Auch Hablig huldigt in Leinwand und Farbe verschwenderischen Neigungen. Maß und Stärke seines Könnens treten indes weit gefälliger als in den großen Schinken in seinen kleineren Blumenbildern und in einigen aquarellierten Aquarienstudien in die Erscheinung. Seine Landschaften sind mit den Augen des Theatermalers gesehen. Auf Illusion angelegt, verlieren und zerstören sie den Zusammenhang mit dem Wirklichen. — Bei L. Bock & Sohn haben der Münchener Impressionist Fritz Scherer und der italienische Futurist Gino Severini jeder für sich mehr Raum mit Beschlag belegt als der ein Dutzend oder mehr Mitglieder vereinigende »Ausstellerverband Münchener Künstler« für alle zusammen. In diesem Verband befinden sich einige Landschafts- nnd Architekturmaler — Alfred Bachmann, Marcus Grönwold, H. Rettig — die, im Gegensatze zu Scherer, der die Lichter auf seinen Landschaften mit breitem Pinsel und dick quellenden Farben aufsetzt, den Beweis erbringen, daß auch in unseren Tagen das Streben nach intimer Wirkung nicht erstorben ist. Der Futurist Severini, der zur Verstärkung der Ausdrucksfähigkeit seiner Improvisationen die Mitwirkung von aufgeklebten Pappdeckeln und Metallflitter nicht verschmäht, wird trotzdem kaum einen Saulus zum Paulus bekehren.

*H. E. Wallsee.*

**Straßburg i. E.** Im Elsässischen Kunsthaus findet zurzeit eine Kollektivausstellung des Straßburger Malers Max Voigt statt. Sie umfaßt vorzugsweise Landschaften, darunter einige treffliche Stücke. Der Künstler ist ein Schüler von Prof. Lothar von Seebach. In der kunstgewerblichen Abteilung sind neu eine Anzahl Kunststickereien von Anna Schmutz und eine Gruppe farbiges Bauerngeschirr von Sufflenheim. *K.*

## SAMMLUNGEN

**Rom. Kgl. Kupferstichkabinett der Nationalgalerie alter Kunst im Palazzo Corsini.** Ein für die römische Altertumskunde und Topographie hochinteressanter Ankauf ist von der Direktion gemacht worden. Es handelt sich um eine über zweihundert Seiten reiche Sammlung von Zeichnungen Cherubino Albertis, des Manieristen aus Borgo San Sepolcro, der in den letzten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts in Rom tätig war. Neben architektonischen und dekorativen Entwürfen sind hochinteressante Zeichnungen nach antiken Monumenten in dieser Sammlung enthalten. Hie und da hat der Künstler seine Zeichnungen mit kleinen Notizen versehen, die von grundlegender Wichtigkeit sind für die Lösung verschiedener kunsthistorischer Probleme. Unter den letzten Erwerbungen der Gemäldegalerie sind zu nennen ein heiliger Sebastian von Micco Spadaro und die Skizze Solimenas für das große Fresko im Gesù Nuovo zu Neapel.

**Paris.** Dem **Louvre** ist soeben eine antike Figur zugewiesen worden, die zwar schon lange dem französischen Staate gehört, bisher aber dem Publikum nur wenig bekannt war. Es ist eine Athene, die schon seit der Renaissance im Garten der Villa Medici zu Rom stand, aber nur wenig beachtet wurde. Über ihren Ursprung weiß man nichts, ohne Zweifel ist sie seinerzeit irgendwo in Rom oder der Umgebung ausgegraben worden, und ziemlich sicher kann man in ihr eine der zahlreichen Wiederholungen der Athene des Phidias sehen. Als der bekannte Maler Ingres Direktor der Villa Medici war, ließ er die Figur einpacken und nach Paris schicken, wo sie in einer Nische der Kunstschule aufgestellt wurde. Jetzt wird sie in den Louvre gebracht, wo man sie besser sehen und genauer beachten kann, als dies an der Kunstschule der Fall war.

## LITERATUR

**Antonin Proust,** *Edouard Manet.* Souvenirs publiés par A. Barthélémy. Paris, Renouard. 1913.

Zu den Büchern, die wir über Manet von Bazire, Duret, Tschudi, Meier-Graefe bereits besitzen, ist ein weiteres gekommen. Ein »neues« möchte man es nur mit Vorbehalt nennen, da diese Erinnerungen, die zuerst in der Revue blanche erschienen sind, nicht vieles neue bringen. Die Generation der Mitlebenden und der Freunde, zu denen Proust zählt, hat ihr Urteil bereits formuliert und ausgiebig begründet; die Daten von Manets Leben sind bekannt; der Katalog seiner Bilder und Drucke ist bei Duret, namentlich in der deutschen von Emil Waldmann vortrefflich übersetzten und redigierten Ausgabe, für unsere Bedürfnisse vollkommen ausreichend aufgestellt. — Kurz, das Neue über Manet war von Proust nicht zu erwarten; die Nachwelt hat es zu sagen, sobald sie wieder in ein inniges verstehendes Verhältnis zu dieser starken, großen und erfrischenden Persönlichkeit getreten sein wird. Gleichwohl sei das Buch von Antonin Proust herzlich willkommen geheißen. Es wird dermaleinst als eine jener Quellenschriften gelten, die das Bild des Meisters, wenn auch nicht neu entworfen, so doch um wertvolle Nuancen bereichert haben, um einige ungedruckte Briefe und Bruchstücke von Unterhaltungen, die eine Persönlichkeit immer am besten veranschaulichen. Wir werden hier mit ein paar jener petits faits beschenkt, die wir darum keineswegs verachten, weil die große Historiographie ihrer entraten zu können glaubt.

Man hört Proust gern zu, weil er gut zu erzählen weiß. Er teilt es uns gelegentlich mit, daß Manet nicht sehr musikalisch war. Aus allem, was man hier von ihm hört, erhellt es, daß seine Intelligenz im persönlichen Verkehr sich vielmehr in einer schlagfertigen Verteidigung des nie bezweifelten klar erkannten Zieles ausdrückte, als in einem tieferen Beleuchten künstlerischer Probleme. Hübsch ist eine Antwort, die er seinem Freunde Faure erteilte, als dieser, mit seinem Porträt von Manet nicht recht zufrieden, ihm die elegantere Allüre rühmte, die ihm Boldini verliehen hatte: »Ganz recht, mein lieber Faure, ganz recht! Aber erlauben Sie mir, Ihnen zu erzählen, daß ich gestern

bei Tortoni war, wo einige Leute behaupteten, daß Berthelier — ein Artist —, der mit seiner Nase und seinem Munde alles Erdenkliche anstellen kann, mehr Talent hätte als Sie.« — Liebermann hätte das gerade so sagen können. — Daß Manet für Velazquez schwärmte, weiß jedes Kind, aber daß er Jongkind für den größten Landschafter hielt, daß er neben Degas auch Whistler, neben Cézanne auch Gauguin bewunderte, würde man ohne Proust vielleicht vergessen oder nicht gewußt haben.

Mit wahrer Freude sieht man aus den Seiten Prousts die Persönlichkeit des Menschen und Künstlers Manet womöglich noch heller, frischer und liebenswürdiger hervorleuchten, als wir sie uns ohnehin vorgestellt hatten. Proust war der älteste der Freunde Manets, sein Schulkamerad, eine Zeitlang als Künstler sein Weggenosse und schließlich als Minister des ephemeren Ressorts der schönen Künste unter Gambetta sein Gönner. Er gibt sich in diesem Buche als die sympathische Persönlichkeit, wie sie uns von Manet in zwei Porträts, blond, stattlich, wohl gekleidet vorgestellt worden ist. Das eine dieser Bildnisse (in der Sammlung des Barons Vitta) ist in unserem Buche reproduziert. Das andere befindet sich jetzt in der Sammlung Reber in Barmen. Aus Proust spricht der Freund, der mit dem Freunde so völlig eins ist, daß er eben deswegen kaum über ihn zu diskurieren weiß. Er vermag sich nicht in jene gewisse Entfernung von seinem Helden zu versetzen, welche die Voraussetzung jeder tieferen und allgemeineren Betrachtung bildet. Statt ihrer berichtet er, beginnt mit dem Datum der Geburt und folgt mit gelegentlichen kleinen Haltestellen, an denen er sich Exkurse erlaubt, dem Verlaufe von Manets Leben. So ist sein Standpunkt etwa dem von Dr. Mayr in seiner Leibl-Biographie vergleichbar, mit dem einen Unterschiede, daß Mayr geflissentlich zurücktritt, während Proust gelegentlich mehr als erforderlich in der ersten Person spricht. Z. B. hätte er seine beiden Reden, die er am Grabe Manets und bei dem Bankett zur Jahresfeier der Manetausstellung von 1884 hielt, nicht durchaus in extenso abzudrucken brauchen. Von der Banalität dieser ministeriellen Beredsamkeit unterscheidet sich sehr merklich das Vorwort, das Zola vor den Katalog jener denkwürdigen Ausstellung setzte. Mit dieser schön und kräftig formulierten Betrachtung eines Künstlers, der in manchem Sinne als Mitbruder Manets gelten darf, kommt Proust zum guten Schlusse. *G. Pauli.*

**Fenollosa.** *Ursprung und Entwicklung der chinesischen und japanischen Kunst.* Übersetzt von Fr. Milcke, durchgesehen von Ch. Hara. Leipzig 1913. Karl W. Hiersemann. 2 Bde. Geb. 40.—

Das vorliegende Werk ist eine Lebensarbeit Ernest Fenollosas, eines Amerikaners, der 1878 an die Tokioter Universität als Lehrer berufen wurde und sich dort ganz der Erforschung der japanischen und chinesischen Kunst widmete, als deren bester Kenner er galt. Leider ist ihm nicht vergönnt gewesen, sein Werk auch selber zu Ende zu führen. Als er 1908 plötzlich verschied, unterzog sich seine Gattin und treue Studiengenossin, unterstützt darin von namhaften japanischen Gelehrten, der schweren Arbeit, seine losen Bleistiftnotizen zu einem zusammenhängenden Ganzen zu vereinigen. Die deutsche Ausgabe (von Friedrich Milcke übersetzt) hat Shinkichi Hara, Assistent am Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg, kritisch durchgesehen. — Fenollosa hat sich keine leichte Aufgabe gestellt, denn an guten Werken auf dem Gebiete der hohen Kunst Ostasiens fehlt es noch immer, da die sonst vortrefflichen Arbeiten Paléologue's, Bushells u. a., mehr dem Kunstgewerbe gewidmet sind, während Münsterbergs Arbeiten heftig angegriffen werden. So ist denn das Werk Fenollosas der erste ernste Versuch einer zusammenhängenden Darstellung des Werdegangs der ostasiatischen Kunst. Wir haben es hier mit einer Pionierarbeit zu tun, die sich vielleicht nur mit der Arbeit, die Winckelmann für europäische Kunstgeschichte getan hat, vergleichen ließe. Das ist bei einer Würdigung des Werkes natürlich nicht außer acht zu lassen.

Was ist nun die Grundidee des Werkes? Der Verfasser betrachtet die Kunst als »eine kontinuierliche, nie ermüdende Betätigung, als eine zu allen Zeiten bestehende Handfertigkeit, sichtbare und dauernde Erzeugnisse zu schaffen. Doch diese Art der Kunst ist größtenteils klassisch [?] und unschöpferisch, und man wird finden, daß sie ihre sämtlichen Motive und Formen den seltenen schöpferischen Epochen entlehnt«. Er will nun »nur die schöpferischen Perioden behandeln«, und »alle Bewegungen von untergeordneter Bedeutung einfach übergehen«. Seine Ansicht über Kunst und Kunstgeschichte formuliert er dahin, daß »Kunst ist die Kraft, das Talent, den Stoff zu formen, zu gestalten, die Kunstgeschichte sollte daher mehr eine Geschichte dieser Kraft, als eine Geschichte der Stoffe sein, durch die sie nach Ausdruck ringt.« — Es sei dahingestellt, ob Kunstgeschichte — da sie ja doch Geschichte sein will — die Epochen des Verfalls oder der Geschmacksirrungen mit Stillschweigen übergehen darf; der Verfasser nimmt es auch nicht so streng mit diesem Grundsatz, denn sonst müßte er mit keinem Wort die Ts'ing-Periode (seit 1644) oder die japanischen Farbenholzschnitte um die Wende des 18. Jahrhunderts erwähnen, während er doch beiden eine ganz ansehnliche Zahl von Seiten widmet. Von diesen Grundgedanken ausgehend, versucht er nun in einer Reihe von Kapiteln die verschiedenen Epochen der chinesischen und japanischen Kunst darzustellen und das Verhältnis beider zu einander zu bestimmen. Die japanische Kunst ist aus der chinesischen entstanden; sie verstand zwar, sich von ihrem Vorbild loszulösen, dennoch blieb sie im regen Wechselverkehr mit ihm, wenn auch im Laufe der Jahrhunderte das Verhältnis nicht immer das gleiche blieb. Fenollosa versucht nun dieses Verhältnis zu klären, die feinen Fäden, welche die Kunst der beiden Länder verbinden, aufzudecken. Im ganzen und großen ist ihm das gelungen, obgleich ich einzelne Spekulationen als verfehlt, einzelne Angaben als falsch betrachte. Es ist zu bedauern, daß Fenollosa das riesige Material, welches er als Direktor der Akademie der Künste in Tokio während langer Jahre gesammelt hat, nicht auch entsprechend ausarbeiten konnte. Dann würden wohl die vielen Ungenauigkeiten, die den Wert des sonst ausgezeichneten Werkes herabsetzen, auf ein viel bescheideneres Maß zusammenschrumpfen. Als Belege greife ich folgende Beispiele heraus.

Der Verfasser nimmt die Verwandtschaft der Kunst von Peru, Zentral-Amerika, Mexiko, Alaska, Hawai, Mikronesien, Makronesien (!) Formosa, China und Japan an; das nennt er die »pazifische Kunst«. Beweise für diese Behauptung anzuführen, hält er aber nicht für angebracht. Auf Grund dieser unbewiesenen Hypothese baut er eine andere — ebenfalls unbewiesene — auf, die chinesische (also in der Folge auch die japanische) Kunst sei im dritten vorchristlichen Jahrtausend von der Kunst der ozeanischen Völker beeinflußt worden. Nun aber ist uns die ozeanische »Kunst« nur aus dem letzten Jahrhundert bekannt und nichts läßt voraussetzen, daß sie auch vor vier bis fünftausend Jahren die gleiche gewesen ist; ich sehe dabei schon von der Tatsache ganz ab, daß die Malayen erst im zwölften nachchristlichen Jahrhundert in Polynesien und Mikronesien eingewandert sind (siehe Abraham For-

nander »An account of Polynesian race). Falsch ist es auch, wenn Professor Fenollosa die Chinesen als »einen gesunden Zweig der altaischen Rasse« bezeichnet (Bd. I, p. 42), oder wenn er vom »konfuzianistischen Sozialismus« spricht. (Bd. I, p. 50). Die Chinesen sind keine Altaier, sondern Mongolen, und »sozialistisch« war der Konfuzianismus nie. — Auch hat der Kaiser K'ang-hsi — der ja der Verfasser des ultra-konfuzianistischen »Heiligen Edikts« war, nie antikonfuzianistische Politik getrieben (Bd. II, p. 159), wie denn auch um diese Zeit von »einem Monopol der Konfuzianer auf die Landschaft« (?) keine Rede sein kann. (Bd. II, p. 161). Nicht ganz verständlich ist es, wenn Fenollosa von einer »malayischen Kunst mit einem mongolischen Gesicht« spricht (Bd. I, p 47), oder wenn er uns von einem »glänzenden Nordlande mit seinen geheimnisvollen Völkern, die noch den Schlüssel zu der pazifischen Kunst zu bewahren scheinen«, erzählt (Bd. I, p. 67), da er doch damit unmöglich Sibirien (oder die Kurylen?) meinen kann, das weder »glänzend« ist, noch von »geheimnisvollen Völkern« bewohnt. — Es genügt auch, ein beliebiges Kapitel aufzuschlagen und darin zu blättern, um zu sehen wie viele Fehler der Verfasser macht, wie oft er falsche Namen und Daten anführt, zwei Künstler miteinander verwechselt, oder einen sozusagen »verdoppelt«, ungenaue Behauptungen aufstellt usw. Hara hat unzählige Ungenauigkeiten berichtigt, aber die vielen Fragezeichen, die er gestellt hat, beweisen, daß man noch manches richtigstellen könnte. Man merkt es, wie gesagt, dem Werke an, daß es nicht von dem Verfasser ausgefeilt werden konnte.

Dem Neuling auf dem Gebiete der Orientalistik darf das Buch nicht als Lehrbuch empfohlen werden. Aber allen, die mit dem fernen Osten einigermaßen vertraut sind, wird es Belehrung und eine Fülle wertvoller Anregungen bringen.

Die zwei stattlichen Bände legen ein beredtes Zeugnis ab, daß die Verlagsbuchhandlung das ihrige getan hat, um dem Buche zum Erfolg zu verhelfen. *B. Richter.*

## VERMISCHTES

**Nicaise de Keysers** hundertster Geburtstag wurde von der Stadt Antwerpen in würdigster Weise gefeiert. De Keyser, der mit Wappers zu den größten Geschichts- und Porträtmalern seines Landes zählt, wurde 1813 in Santvliet geboren. Sein Geburtshaus ist von seiner noch lebenden Tochter, ebenfalls Malerin, zu einem Sanatorium für rekonvaleszente Kinder eingerichtet worden. De Keyser, der mit Wappers, Leys und so fort den Grund zur modernen Richtung der Antwerpener Schule legte, blickt auf eine Hinterlassenschaft von 350 Werken zurück. Berühmt sind seine Wandgemälde im Treppenhause des Antwerpener Museums, das Bild der »Schlacht von Woeringen« im Brüsseler Museum, an das König Wilhelm der Niederlande das Kreuz des Niederländischen Löwen heftete, indem er zu dem Künstler sagte: »Ich liebe es, auf dem Schlachtfelde zu dekorieren«. Ferner sehr bekannt ist de Keysers Bild der »Schlacht der Goldenen Sporen«. Über 25 Jahre hindurch war er auch Direktor der Akademie Antwerpens. Das dortige Museum veranstaltete eine Ausstellung seiner Werke im Treppenhause desselben. Die Akademie veröffentlichte eine reich illustrierte Festschrift und überreichte den beiden noch lebenden Töchtern je eine eigens für diese Gelegenheit geprägte silberne Medaille. *A. R.*

Für die Herausgabe einer Monographie des verstorbenen Tier- und Landschaftsmalers **Ed. Ockel** ist bereits die Genehmigung zur Reproduktion der Gemälde, die sich im Besitze des deutschen Kaisers, sowie des Fürsten von Lichnowsky und vieler anderen befinden, erteilt. Immerhin sind von einigen Werken die Besitzer noch nicht bekannt. Alle Besitzer Ockelscher Gemälde werden daher gebeten, sich mit dem Sohne Herrn Hans Ockel-Kiel, der das gesamte Material für eine herauszugebende Monographie sammelt, in Verbindung zu setzen.

**Chemnitz.** Unser Getreidemarkt erhielt durch einen zwar einfachen, aber in sehr ansprechenden Formen gehaltenen Brunnen einen angenehmen Schmuck. Das Werk ist in bayrischem Muschelkalk ausgeführt. Den Brunnen stiftete unser rühriger Verschönerungsverein als Erinnerungsgabe an die Rathausweihe.

**Die Sammlungen des »Münchner Bundes«.** Dieser Verein hat für seine Vermittlungsstelle für Angewandte Kunst Sammlungen angelegt, die nunmehr einem beschränkten Kreis von Interessenten zugänglich sind. Sein Sammelgebiet umfaßt die Zeit von 1830 an; örtliche Beschränkung ist keine gezogen. Nach Techniken geordnet findet sich Keramik, Textilien, Kostüme, Puppen, verschiedenes Metall, Buchdruck, Einbände, Glas und Glasfenster, Stroharbeiten, Packungen, Wachs, Möbel. Die sehr instruktiv und sorgfältig angelegte Sammlung ist unstreitig der verheißungsvolle Keim für ein so dringend notwendiges Münchener Kunstgewerbemuseum. Das meiste rührt vorläufig noch aus Schenkungen her, doch wenn erst mehr Geld und bessere Räume vorhanden sind — vorläufig ist man noch auf einige Zimmer des alten Verkehrsministeriums in der Luisenstraße beschränkt — darf man sicher Bedeutendes von dem neuen Unternehmen erwarten. *I.*

**In Versailles** ist die große Galerie des Schlößchens von Trianon, die seit vielen Jahren dem Publikum verschlossen war, neuerdings geöffnet worden. Die schön geschnitzte Täfelung der Wände und die reizenden Kindergruppen haben ihre Stelle in der Galerie nie verlassen, und jetzt sind außerdem vierundzwanzig Wandgemälde von Cotelle, Martin und Allegrain, die unter Ludwig XIV. für die Galerie gemalt, unter Ludwig Philipp aber über verschiedene Räume im Schlosse von Versailles verteilt worden waren, an ihren alten Ort zurückgebracht worden. Diese Gemälde haben geringen oder gar keinen Kunstwert, entbehren aber nicht des Interesses, weil sie alle Teile des Parkes von Versailles darstellen, wie er vor dritthalb Jahrhunderten gewesen ist. Das Museum von Versailles ist außerdem durch ein Porträt der Königin Marie Antoinette zu Pferde bereichert worden, eine Arbeit eines Schülers von Nattier namens Louis Auguste Brun.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 3. 10. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ

Die zweite Gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz, die in Dresden vom 24.—26. September tagte, ist in glänzender Weise verlaufen. Vom Dresdener Ortsausschuß unter dem Vorsitz des Geh. Rats Dr. Schelcher und vom Geh. Hofrat Professor Dr. von Oechelhaeuser in Karlsruhe sorgfältig und eingehend vorbereitet, brachte sie, vom Kölner Bürgermeister Rehorst vorzüglich geleitet, eine Reihe ausgezeichneter Vorträge und fruchtbarer Anregungen, die um so wertvoller sind, weil sie von sachverständigen Fachleuten ausgingen, daher nicht als Utopien und unerfüllbare Wünsche bezeichnet werden können. Auch war die Tagesordnung sehr glücklich zusammengestellt, und zwar so, daß Denkmalpflege und Heimatschutz gleichmäßig zu ihrem Rechte kamen, wobei sich überdies von neuem erwies, daß beide Bestrebungen sich fortwährend berühren und ineinander übergehen. Die Vereinigung der beiden Tagungen zu einer gemeinsamen hat sich demnach von neuem bewährt und als sehr glücklich erwiesen. Die Dresdner Tagung war von 744 Teilnehmern besucht. Se. Kgl. Hoheit Prinz Johann Georg von Sachsen, der Ehrenvorsitzende der Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler in Sachsen und des Landesvereins Sächsischer Heimatschutz, wohnte der Tagung von Anfang bis zu Ende bei. Nicht weniger als 17 deutsche Regierungen hatten Vertreter entsendet, zum Teil sogar mehrere; auch die österreichische und die ungarische Regierung waren vertreten, dazu zahlreiche Städte, sämtliche sächsische Kreishauptmannschaften und Amtshauptmannschaften; auch aus Holland, aus der Schweiz und Rumänien waren Teilnehmer erschienen.

Die Vertreter der Regierungen, die am Begrüßungsabend das Wort nahmen, bekannten sich ohne Ausnahme zu Denkmalpflege und Heimatschutz, mit besonderer Wärme der sächsische Minister des Innern Graf Vitzthum, der u. a. folgendes sagte: Was ist es aber, das uns, den Verteidigern alter Kunstdenkmäler, uns, den Verteidigern der natürlichen Heimat, ein Recht gibt, den Siegeslauf der modernen Entwicklung aufhalten zu wollen? Worauf gründet sich unsere Hoffnung, einen Erfolg in diesem Kampf zu erzielen? Es ist die Erkenntnis, daß alle Errungenschaften moderner Zivilisation: Eisenbahn, Automobil und Flugschiff, Mikroskop und Telephon, ja auch das Kino, nicht imstande sind, uns eine neue Kultur zu geben, noch weniger uns die vergangene zu ersetzen. Je mehr sich das Problem unserer modernen Kultur auf die Aufgabe zuspitzt, einen Ausgleich zu finden zwischen Individualismus und Sozialismus, zwischen dem Recht der Persönlichkeit und dem Bedürfnis der Masse, um so mehr gelangen wir zu der Erkenntnis, daß wir modernen Menschen uns aus den Steinen einer modernen Zivilisation ein neues Kulturgebäude nur dann schaffen können, wenn wir es errichten auf den Fundamenten, die uns unsere Vorfahren hinterlassen haben, oder, ohne Bild gesprochen, wenn wir den persönlichen Eigenschaften nachstreben, die unsere Vorfahren befähigten, solche Denkmäler als gereiften Ausdruck ihrer Weltanschauung zu schaffen. Darum pflegen wir Denkmalschutz als eine wichtige und ernste Aufgabe unseres Volkes. Aber nicht nur Denkmalschutz, sondern auch Heimatschutz! Denn weiter lernen wir von unseren Vorfahren, daß unser Leben, wenn es wertvoll sein soll, zwischen Kultur und Natur, diesen beiden Polen unseres Daseins, eine Brücke schlagen muß. Der Mensch ohne Kultur wird zur bewußtlosen Pflanze, ohne Natur zur leblosen Maschine. Auch hier gilt es einen Ausgleich der Gegensätze zu finden.

Aus der Begrüßungsrede des Vorsitzenden Bürgermeister Rehorst sei hervorgehoben die Versicherung, daß der Heimatschutz in keiner Weise die Bestrebungen der modernen Baukunst aufhalten will, und daß er nur fordert, daß alles Moderne sich harmonisch in das Bestehende einfüge. Ebenso haben sich die Angriffe der Vertreter neuer Baumaterialien als gegenstandslos erwiesen. Bei gutem Willen hüben und drüben wird sich ein Ausgleich finden lassen.

Über die einzelnen Vorträge können wir hier nur kurz berichten. Den einführenden Vortrag über Dresden und seine Bauten hielt Prof. Dr. Paul Schumann, dessen Buch über Dresden (46. Band der Sammlung Berühmte Kunststätten, Verlag E. A. Seemann, Leipzig) vermehrt um einen Bogen Dresden 1910—1913 den Teilnehmern außer andern Festgaben überreicht wurde. Geh. Hofrat v. Oechelhaeuser berichtete über die von der Salzburger Tagung beschlossene Eingabe, worin die Handelskammern und kaufmännischen Vereine aufgefordert wurden, die Auswüchse des Reklamewesens mit bekämpfen zu helfen. Die Antworten der Handelskammern sind teils zustimmend, teils zurückhaltend ausgefallen. Der Verband der Reklame-Interessenten hat aber sofort eine Gegeneingabe an die Handelskammern gerichtet: die Eingabe der Salzburger Tagung sei gegenstandslos und überflüssig, weil er in erster Linie dazu berufen sei, innerhalb seiner Mitglieder den Auswüchsen der Reklame entgegenzutreten. Herr v. Oechelhaeuser trat dieser Anschauung und der Auffassung, die Reklamemacher seien die Angegriffenen, entschieden entgegen. Das heimatliche Ortsbild sei das primäre, sei älter als alle Reklame, sei das ursprüngliche, natürliche, dessen Verschandelung durch die Reklame man mit allen Mitteln

zu verhindern suchen müsse. Der Heimatschutz sei lediglich eine Abwehrorganisation und aus der Wahrung unanfechtbarer Heimatinteressen heraus geboren.

Weiterhin wies v. Oechelhaeuser die Differenzierung des Heimatbildes, wie sie in der Schaffung des völlig vagen Begriffs der »landschaftlich hervorragenden Gegend« im preußischen Verunstaltungsgesetze festgelegt worden sei, als unzulässig und auf falschen Auffassungen fußend, auf das bestimmteste zurück. Vom Standpunkte des Heimatschutzes aus sei jede Landschaft gleich schutzbedürftig, Heimatbilder zweiter Güte gebe es für den Heimatschutz nicht; sei es doch auch mindestens fraglich, ob durch die aufdringlichen Reklameschilder die oft so intimen landschaftlichen Stimmungswerte weiter Felder- und Wiesenflächen nicht mehr geschädigt würden, als die Naturschönheiten »hervorragender Landschaftsbilder«, die an sich aller Verschandelung durch Menschenhand spotten. Jede Schädigung eines Landschaftsbildes bedeute die Verminderung eines Heimatwertes, und in richtiger Erkenntnis dieser Tatsache sei denn auch in den betreffenden sächsischen und bayerischen Gesetzen diese unglückselige und verwaltungstechnisch ganz unbrauchbare Unterscheidung der Landschaftswerte vermieden worden.

Sodann erkannte v. Oechelhaeuser die Notwendigkeit der Reklame an sich durchaus an, aber er bestritt grundsätzlich das Recht, in Gottes freier Natur längs der Eisenbahn und der Chausseen den Reisenden in nervenaufregender Weise durch aufdringliche Reklametafeln unausgesetzt an den Kampf ums Dasein in der Zigaretten-, Suppenmehl-, Kautschuk- oder Champagner-Industrie zu erinnern und im behaglichen Genuß der Landschaft während der Fahrt zu stören.

Schließlich empfahl er die Bildung von Reklame-Ausschüssen nach dem Vorbilde des Ausschusses in Bayern, der in streitigen Fällen Gutachten abzugeben hätte. Aus der Debatte über den von warmer Heimatliebe getragenen Vortrag ist hervorzuheben, daß der Vertreter des preußischen Ministers des Kultus und Unterrichts Geh. Oberregierungsrat Münchgesang die Bestrebungen zur Abänderung des preußischen Verunstaltungsgesetzes im Sinne des Vortragenden durchaus ermunterte, der Boden sei bereitet und der Dank der weitesten Kreise sei den Heimatschützern sicher. Gegen die Bildung von Reklame-Ausschüssen sprach sich der Vertreter des sächsischen Heimatschutzes Prof. Dr. Paul Schumann aus, weil es sich gar nicht um die Interessen der Industrie im allgemeinen, sondern um die weniger skrupelloser Firmen handele, die der Natur um ihres Vorteils willen die gebührende Ehrfurcht versagten.

Sehr bemerkenswert war sodann der Vortrag des Geh. Hofrats Prof. Dr. Cornelius Gurlitt über Kunsthandel und Denkmalpflege. Er besprach zunächst den Kunsthandel, der ein notwendiges, wichtiges und interessantes Geschäft sei, namentlich weil der Nachweis der Echtheit der Ware schwierig und die Versuche zu fälschen und zu täuschen bei der Vorliebe für echte Altertümer große Kenntnisse und Erfahrung verlangten. Allerdings findet sich bei Kunsthändlern auch die Neigung zu einer doppelten Moral. Die Neigung, die Preise zu steigern, sei gleichmäßig im Interesse der Kunsthändler wie der Kunstsammler, könne daher nicht mit Erfolg bekämpft werden. Weiter betonte der Redner die große kulturgeschichtliche Mission des internationalen Austauschs von Kunstwerken, welche die Beeinträchtigung des Kunstbesitzes der einzelnen Nationen weit überwiege. Ob die Ausfuhrverbote bei einem kunstreichen Volk nützlich sind, erscheine fraglich. Wäre es im Sinne des Kunstansehens Spaniens, der Niederlande, Italiens, wenn alle Velasquez, Rembrandt, Raffael sich in Madrid, Amsterdam, Rom befänden? Der Redner erklärt, er habe z. B. mit Genugtuung deutsche Kunst in London gesehen und in italienischen Sammlungen sie recht sehr vermißt; gerade weil er auf deutsche Kunst stolz und weil Deutschland an solcher auch reich genug sei. Sie kämpft im Ausland für unser Ansehen. Daß ein internationales Museum einen Überblick über die gesamte Kunst geben will, ist ein kunsthistorisch richtiger Grundsatz, aber die kunsthistorische Aufgabe der Museen ist nicht so wichtig, wie die kunsterzieherische Aufgabe. Es gilt vor allem den Respekt vor der Kunst zu heben, diese Hauptaufgabe aber wird nicht am leichtesten in möglichst großen Museen gefördert. Die Unvollständigkeit muß und kann ertragen werden, die Kunsthistoriker müssen eben ihre Kenntnis durch Reisen erweitern. Zu den großen Museen sind allmählich die Landes-, Orts- und Heimatsmuseen getreten. Auch hat sich die Kunstinventarisation allmählich der volkstümlichen Kunst genähert, neuerdings auch einige große kaufkräftige Museen. Die Erkenntnis des Wertes der volkstümlichen Kunst hat indes nicht gleichmäßig alle Gebiete getroffen. Schwäbische und bayrische Holzschnitzkunst kommt in Kunstversteigerungen vor, sächsische nicht oder nur gefälscht als schwäbische. Eine reiche Sammlung davon findet sich erfreulicherweise in dem Museum des Kgl. sächs. Altertumsvereins in Dresden. Ist die Verschleppung der heimatlichen Kunstwerke an sich zu verwerfen, so sind Museen als Asyle für heimatlos gewordene Kunstwerke doch unentbehrlich. Manche Gemälde und plastische Werke, die für einen bestimmten Platz geschaffen sind, verlieren diesen Platz durch Restaurierung und Umbau von Schlössern und Kirchen; sie können auch oft nicht das richtige Licht erhalten, das der Künstler für sie berechnet hat, oder sie sind mehr oder minder stark beschädigt. Was muß in solchen Fällen geschehen?

Zu erstreben ist in erster Linie die Erhaltung des alten Zustandes, ist diese nicht möglich, die Restaurierung insoweit, als durch rein technische Mittel das Beschädigte ergänzt wird, so daß der künstlerische Charakter rein gewahrt wird. Weiter die volle Restaurierung, wobei die Zufügungen als modern charakterisiert werden, also jenes Verfahren, das bis etwa 1820 allgemein üblich war. Ist alles das nicht möglich, so solle man die Frage erwägen, ob der Gegenstand in seinem künstlerischen Werte ohne jede Restaurierung nicht besser in einem Museum bewahrt wird. Es wird dies namentlich dann richtig sein, wenn der Kunstwert

eines Objektes in keinem Verhältnis zu dem Aufstellungsort steht, so daß das allgemeine Interesse am Kunstwerk über das Interesse des Besitzers, vielleicht an einem weltfernen Ort, bedeutend überwiegt. Oder wenn dieses dort aus irgendeinem Grunde nicht am Platze ist. Es fragt sich dann, welchem Museum ein solches Objekt überwiesen werden soll: dem lokalen als ein Stück Ortsgeschichte, dem Landesmuseum als ein Stück Entwicklungsgeschichte der vaterländischen Kunst, oder dem internationalen Museum als ein Stück der Kunst überhaupt. Das zu entscheiden, so daß das eine beschränktere, aber innerliche Aufgabe erfüllende Museum nicht Sammlung von Minderwertigkeiten wird, daß das Land nicht auf Kosten der Museen ausgeplündert wird, daß aber auch die Schätze des Landes auf das Volk ihre erzieherischen und bildenden Einflüsse tatsächlich ausüben können — dazu muß der Staat regelnd eingreifen. Es muß ein Überblick geschaffen werden über die vielseitigen verschiedenen Interessen. Ein Mann, der das volle Vertrauen genießt und weiten, vorurteilsfreien Blick hat, muß an der Spitze der Entscheidung stehen. Er muß eine hinreichend große Autorität im Staate haben, um jeden Widerspruch zurückweisen zu können. Er wird auch dem wechselseitigen Ausplündern ein Ende machen. Die glückliche Lösung aller Schwierigkeiten liegt also darin, daß man den rechten Mann an die einflußreiche Stelle bringe.

Dr. v. Bezold, der erste Direktor des Germanischen Museums, betonte, daß die Gefahr der Beraubung der Kirchen durch den Kunsthandel heute stark eingeschränkt ist und daß nur ausnahmsweise noch wirklich beklagenswerte Verkäufe aus Kirchen vorkommen. Der Verkauf von Kunstwerken in Privatbesitz wird dagegen schwerlich je aufhören. Ein Gegensatz zwischen Museumswesen und Denkmalpflege besteht nicht mehr; die Verpflichtung, vaterländische Kunstwerke dem Vaterlande zu erhalten, erkennen die Museumsleute an. Eine systematische Abrundung der Sammlungen ist notwendig. Dabei werden allerdings manchmal die Grundsätze der Denkmalpflege verletzt. Eine einigermaßen systematische Sammlung kann nur mit Hilfe der Kunsthändler zusammengebracht werden. Der Kunsthandel, der nationale Kunstwerke ins Ausland führt, darunter viele wertlose, führt auch solche aus dem Auslande zurück, und zwar besonders wertvolle. Schließlich betonte der Redner, daß die Museen neben den kunstwissenschaftlichen in gleichem Maße kunsterzieherische Aufgaben haben.

Weiterhin vertrat Prälat Prof. Dr. Swoboda (Wien) nachdrücklich unter starkem allgemeinen Beifall den Standpunkt, daß der kirchliche Kunsthandel, soweit er billige Massenware in die Kirche bringt, entschieden zu verwerfen sei. Diese minderwertige Ware trägt leider noch dazu bei, daß die alten wertvollen Kunstwerke in den Kirchen zerstört und beseitigt werden. Nur die beste Qualität aber ist für die Kirchen zu fordern. Eine in diesem Sinne tadellos arbeitende Vermittlungsstelle würde zum Besten der Kunst, der Kirche und der Denkmalpflege sein. Geheimer Hofrat v. Oechelhaeuser stellte fest, daß ein wirklicher Gegensatz zwischen Museen und Denkmalpflege nicht bestehe und daß von Fall zu Fall die vaterländischen, die künstlerischen und die kaufmännischen Interessen mit Takt ausgeglichen werden müssen. Schließlich trat Prof. Fuchs für die Gründung von Dorfmuseen ein, die die aufgegebenen Hausgeräte der Dorfbewohner aufzunehmen hätten.

In einem wohldurchdachten Vortrag sprach sodann Prof. Dr. Bestelmeyer (Dresden) über Industriearbeit und Heimatschutz. Der Heimatschutz verlangt, daß die Industriebauten sich harmonisch in die Umgebung einfügen. Die Architekten sind, um den neuen Bedürfnissen des Industriebaues zu genügen, bei der reinen Zweckmäßigkeit angelangt. Vorzügliche Bauten dieser Art stammen von Peter Behrens, Muthesius, Riemerschmid, Pölzig u. a. Aus der Zweckmäßigkeitsform der Industriebauten ergeben sich Konflikte namentlich in wohlerhaltenen alten Dörfern. Der Heimatschutz kann da zunächst fordern, daß mit der Wahl der geeigneten Baumaterialien das Vorhandene berücksichtigt werde, daß weiterhin der Industriebau wohl in seiner Gesamtdisposition den Fabrikationsgedanken von vornherein klar ausdrücke, daß dabei aber auch, soweit es angeht, auf das maßstäbliche Verhältnis zur Umgebung und auf die Bodenständigkeit der Bauweise gebührend Rücksicht genommen werde. Ein schöner Bau in diesem Sinne ist die beste Reklame für den Fabrikherrn und ist auch sozial von hohem Werte, weil schöne Arbeitsstätten dem Arbeiter Liebe zur Arbeit einflößen. Von gewissen Gegenden, die für die industrielle Anlage ganz ungeeignet sind, sollte die Industrie durch vorbeugende Maßregeln von vornherein ferngehalten werden. Für die Beseitigung der mißlichen Begleiterscheinungen industrieller Anlagen (Rauch, Abfallprodukte, Abwässer) empfahl der Redner (in der Debatte hierin durch Dr. Haupt aus Bautzen nachdrücklich unterstützt) den Zusammenschluß der interessierten Fabrikanten und Gemeinden zu Genossenschaften.

In dem folgenden Vortrag über Dresdener städtebauliche Fragen schilderte Stadtbaurat Professor Erlwein an drei Beispielen, daß es recht wohl möglich sei, die Forderungen des modernen Verkehrs in alten Städten mit den Forderungen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes in Einklang zu bringen. Er leitete diese Darlegungen mit folgenden grundsätzlichen Betrachtungen ein: »Es fehlt vielen noch das Verständnis dafür, daß man Kunstdenkmäler ruinieren und in ihrer Wirkung zerstören kann, ohne daß man sie selbst antastet. Monumente, Gebäude, Städtebilder, ja ganze Gegenden der Natur können in ihrem Kunstwert und in ihrer Bedeutung durch stilistisch und maßstäblich verfehlte Eingriffe in der Umgebung vernichtet werden. Es ist uns nichts Neues, daß herrliche alte Städtebilder, Straßen und Marktplätze vernichtet worden sind durch die Errichtung eines einzigen Neubaues in ihrer Nähe, und daß es zu den wichtigsten Forderungen der Denkmalpflege gehört, bei der Wirkung eines Baudenkmals stets auch die Beziehungen zur Umgebung richtig zu würdigen. Bei Bebauungsplänen, bei Straßendurchbrüchen und bei Stadterweiterungen sei

unsere größte Sorge, wie wir das Bestehende mit dem kommenden Neuen taktvoll zusammenschmelzen können, und die vielen Sünden vergangener Jahre sollen uns ein Warnungszeichen werden, wie man manches nicht machen darf. Wie auf allen Gebieten der Kunstpflege, so auch bei dem Denkmalschutz treten uns stets als einflußreiche und mächtige Faktoren die Begriffe Wirtschaftlichkeit und Verkehr entgegen. Auch wir in Dresden möchten gern unser Haupt verhüllen, wenn wir an den Untergang so manchen herrlichen, überlieferten Baudenkmals uns erinnern, das der sogenannte Verkehr verschlungen hat. Es ist ein Verdienst des Oberbürgermeisters dieser Stadt, daß er vor sechs Jahren mit Entschiedenheit die Nachprüfung der festgesetzten Bebauungspläne der Altstadt in Dresden durchgeführt hat und daß er unter Zuziehung sachverständiger Berater aus allen Kreisen durch Aufhebung mancher kritischen Baufluchtlinie das Stadtbild im Innern vor dem Untergang bewahrt hat«.

Die drei Beispiele, die Erlwein hierfür anführte, sind: die Bewahrung des malerischen Gedankens der Umgebung der Dresdner Kreuzkirche gegenüber der ursprünglich geplanten Begradigung der Pfarrgasse; die Erhaltung des schönen geschlossenen Stadtbildes, das der Dresdner Altmarkt bietet, als es sich darum handelte, die in ihn mündende Wilsdruffer Straße zu erweitern (Laubengang!); und die künstlerische Gestaltung des Königsufers in Dresden-Neustadt (zwischen dem Finanzministerium über die Augustusbrücke hinweg bis zum japanischen Palais).

In einem eingeschobenen Vortrag berichtete sodann Geh. Hofrat v. Oechelhaeuser über Heimatschutz in den deutschen Kolonien. Es handelt sich um die Verschandelung der Kolonien durch die abscheulichen Bauten aus Wellblech, Dachpappe, Gipsdielen usw., die dorthin aus Deutschland eingeführt werden, während zugleich auch die staatlichen Bauten, mögen sie an sich höheren Ansprüchen genügen, keineswegs für das Land geeignet sind, zum Teil auch, wie die Bahnbauten, geradezu alles zu wünschen übrig lassen.

Die Deutsche Kolonialgesellschaft hat daher auf Antrag Oechelhaeusers das Reichskolonialamt gebeten, daß die Bauten in den deutschen Kolonien mehr als bisher dem Charakter des Landes angepaßt und sowohl in den Formen wie in den Baustoffen mehr im Sinne einer bodenständigen Bauweise ausgestaltet würden. Das Kolonialamt hat dem Antrage grundsätzlich zugestimmt. Leider fehlt es aber an bodenständigen Vorbildern, auch sind die örtlichen Verhältnisse in den Kolonien recht verschieden. Der Ausschuß der Gemeinsamen Tagung, der bereits auf v. Oechelhaeusers Antrag darüber beraten hat, schlägt vor, mit dem Verband deutscher Architekten- und Ingenieurvereine, mit dem Bund deutscher Architekten und mit dem Deutschen Werkbund in Verbindung zu treten und diese Verbände zu gemeinsamer Behandlung der wichtigen Frage aufzufordern. Vielleicht kann auch durch ein Preisausschreiben wichtiges Material aus den Kolonien anderer Kulturländer beschafft werden. Der Deutsche Werkbund hat auf Antrag des Bürgermeisters Rehorst beschlossen, auf der nächstjährigen Werkbund-Ausstellung in Köln ein deutsches Kolonialhaus mit durchaus deutschen Ausstattungsgegenständen vorzuführen. Hierzu berichtet Beigeordneter Rehorst selbst, daß das deutsche Kolonialamt diesen Plan durchaus billige und daß auch bereits ein Ausschuß dafür gebildet sei, dem Verwaltungsbeamte aus allen deutschen Kolonien angehören. Es soll ein Haus für die deutsche tropische Niederung errichtet werden, damit wenigstens für eine deutsche Kolonie ein vorbildlicher Bau da sei. Staatssekretär Solf hat auch in Aussicht gestellt, Beispiele von Bauten aus allen Kolonien in Abbildungen zur Verfügung zu stellen. Werden sie auch nichts Mustergültiges bieten können, so werden sie doch vielleicht wegen ihrer Zweckmäßigkeit mit Nutzen ausgestellt werden können.

Der Antrag v. Oechelhaeuser wurde einstimmig angenommen.

*(Schluß folgt.)*

## PERSONALIEN

Dr. **Franz Stadler** hat sich mit seiner Schrift über »Michael Wohlgemut und der Nürnberger Holzschnitt des 15. Jahrhunderts« (Straßburg 1913) an der Universität Zürich als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte habilitiert.

## DENKMALPFLEGE

**Begründung eines Denkmal-Archives der Provinz Brandenburg.** Nach dem Vorbilde des Straßburger Denkmalsarchivs ist unter Leitung des Geh. Archivrats Prof. E. Wolff-Potsdam im Landeshause der Provinz Brandenburg in der Matthäikirchstraße in Berlin ein Denkmal-Archiv für die Provinz Brandenburg begründet worden; Vorsteher der Archive sollen gewöhnlich die Konservatoren sein. Aufgabe des Archivs wird es sein, die auf die geschichtlichen Denkmäler bezüglichen Zeichnungen, Aufnahmen farbiger Bilder, Aquarelle, Photographien und Vervielfältigungen in verschiedenster Technik, Inschriften, Gutachten und Verhandlungen, Literatur und Zeitungsausschnitte zu sammeln, also alles zusammenzubringen, was für die Kenntnis des Denkmals nur irgendwie von Wert sein könnte. Als Nebenergebnisse werden erwartet ein Bild der Entwicklung der künstlerischen Darstellungsweisen und Einblicke in das Kulturleben der Bevölkerung. Im Lese- und Arbeitsraume des Archivs ist das gesammelte Material jedermann zugänglich. Von der Initiative der Leiter des Instituts wird es dann abhängen, ob durch Vorträge und Ausstellungen eine Kenntnis der Denkmäler des Landes in weitere Kreise getragen werden kann. Wie die Deutsche Bauzeitung bemerkt, hat schon Schinkel in einer Denkschrift vom Jahre 1815 auf die Notwendigkeit der Bildung einer Sammelstätte zur Aufnahme von Zeichnungen, Abbildungen aller Art und Veröffentlichungen über kunst- und kulturgeschichtliche Gegenstände hingewiesen, und Franz Kugler war ihm 1846 in dieser Forderung gefolgt. 1901 wurde dann als erstes das Kaiserliche Denkmal-Archiv in Straßburg geschaffen. Auch für die Rheinprovinz, Sachsen und Hessen bestehen solche Archive.

## AUSGRABUNGEN

**Ausgrabungen in England.** In der englischen antiquarischen Gesellschaft wurde von Herrn J. P. Bushe-Fox ein Bericht über die im letzten Sommer in der römischen Stadt von Wroxeter vorgenommenen Ausgrabungen erstattet. Die Römerstadt hieß entweder Viroconium oder Urioconium. Ptolemäus nennt sie Viriconium, der Ravennageograph Cornoviorum, wonach sie die Haupt-

stadt dieses Stammes gewesen wäre. In den Itinerarien erscheinen die beiden erstgenannten Formen. Die Area der römischen Stadt umfaßt 170 Acres Land, also weniges mehr als Pompeji, aber ein Drittel mehr als die römische Stadt Silchester in Britannien. Im letzten Sommer wurde im Zentrum der römischen Stadt Wroxeter das Areal von zwei Acres Land ausgegraben, wobei man vier große, an der Straße stehende Häuser fand. Diese Straße, eine der Hauptstraßen der Stadt, scheint die direkte Fortsetzung der sogenannten Watling-Straße zu sein, die aus dem Südosten Englands durch London und die Midlands lief und im Nordosten von Wroxeter die Römerstadt erreichte. Im Südwesten der Stadt Viroconium traf eine andere Römerstraße, die von Caerleon in Südwales durch Kenchester und Church Stretton lief, die Stadt. Obwohl die im letzten Jahre ausgegrabenen Gebäude im einzelnen Falle stark differierten, sind sie doch im allgemeinen von einem gleichen Typus. Es waren offenbar große Läden mit Wohnräumen dahinter und Holz- und Steinveranden oder Säulenhallen nach der Straße, unter denen ein fortlaufender Fußweg parallel mit der Straße herging. Es waren also südliche Lauben. Die römische Okkupation hat zum mindesten 400 Jahre gedauert und in dieser Zeit wurde manches an den Häusern geändert, so daß man bis zu fünf verschiedene Konstruktionen identifizieren kann. In Verbindung mit den Häusern waren fünf steinumfaßte und bis 4 Meter tiefe Brunnen, von denen einer noch gerade so ausgegraben wurde, wie er in der römischen Zeit stand. Viele Kleinfunde wurden gemacht, darunter geschnittene von Ringen herrührende Steine, Fibeln aus verschiedenem Metall, oft mit Steinen besetzt oder emailliert, Fragmente von Statuetten der Venus und der Juno Lucina und eine Zinnstatue der Viktoria. Einer der interessantesten Funde war ein Bronze-Diskus mit einer Inschrift und einem Adler mit einem Fisch, der in verschiedenartigem Email hergestellt ist. Etwas ähnliches ist bis jetzt im römischen Britannien nicht gefunden worden. Töpfereien jeder Art kamen zutage und fast alle die bekannten weit verbreiteten römischen Töpfereien sind unter den Funden vertreten, darunter viel dekorierte Terra sigillata und über 300 Stücke mit Töpfernamen. Ein paar Hundert Münzen, die gefunden wurden, rangieren von Claudius bis Gratian (41—383 n. Chr.); die Stätte scheint von den ersten Tagen der römischen Eroberung an bewohnt gewesen zu sein. Die erste Okkupation war eine militärische, wie aus Grabsteinen von Soldaten der 14. Legion hervorgeht, welche bereits im Jahre 70 n. Chr. Britannien definitiv verlassen hatte. Die Lage auf der Ostseite des Severn, gesichert von den Bergdistrikten des Westens, gab eine ausgezeichnete Basis gegen die turbulenten Stämme von Wales ab, welche den Römern im ersten Jahrhundert sehr viel zu schaffen machten. Nachdem einmal die Feindseligkeiten aufgehört hatten, schien die Stadt, welche an den Kreuzpunkten von zwei der römischen Hauptstraßen lag, zu einem der größten römisch-britischen Zentren herangewachsen zu sein. Gewiß gab es in Britannien noch größere Städte, aber Wroxeter ist dank seiner Lage im offenen Land ohne große spätere Überbauten die größte, welche man ganz ausgraben könnte. Auch die Vorderseite des 5. Hauses wurde bloßgelegt, wobei 6 Säulenbasen nach der Straße zu gefunden wurden. Sie mußten die Front eines Portikus eines hervorragenden Gebäudes gebildet haben, dessen Ausgrabung für den laufenden Sommer in Aussicht genommen ist. *M.*

## AUSSTELLUNGEN

**München.** Der Beginn des Herbstes brachte für München zwei hochinteressante **Rokokoausstellungen:** eine Tiepolokollektion in der Galerie Heinemann, die sich wiederholt durch wertvolle historische Ausstellungen Verdienste erworben hat, ja mit der Durchführung ihres konservativen Programms eine wesentliche Seite des Münchener Kunstlebens repräsentiert, und im Kunstverein eine Ausstellung bayrischer Kunst des 18. Jahrhunderts, die auch die gleichzeitige Kunst der angrenzenden Kulturgebiete in Betracht zieht. Es soll hier nicht die Frage erörtert werden, wie es kommt, daß sich die Kunst des Rokoko seit einigen Jahren einer zunehmenden Wertschätzung erfreut. Die Frage ist so wichtig und so kompliziert, sie führt so tief in die Probleme vergleichender Kulturgeschichte, daß dazu eine besondere und ausgiebige Untersuchung nötig wäre. Es soll hier nur registriert werden, daß die Geltung des Rokoko zunimmt und daß diese beiden Ausstellungen diese Tatsache aufs neue belegen. Auf einen doppelten stilgeschichtlichen Grund mag jedoch auch hier im Vorbeigehen hingewiesen sein. Die neue Einschätzung des Rokoko wurde durch die malerische Kultur des Impressionismus vorbereitet; er erkannte die ungemeine malerische Beweglichkeit der Rokokokunst — eines Watteau, eines Fragonard, eines Tiepolo, eines Guardi, von Chardin gar nicht zu reden. Die neue Bewertung des Rokoko kam aber auch von einer anderen Seite — von der neuesten Kunst. Die Jüngeren empfinden am Rokoko die barocke Tradition, das Stück Rubens, das Stück Tintoretto, das Stück Greco, das auch in den leichtesten Dingen des Rokoko zu entdecken ist. Sie empfinden die willkürliche künstlerische Deformation, die der Epigone des Barock, der Rokokomensch, an den natürlichen Dingen vornimmt. Sie empfinden den ungeheuren Reichtum an sichernder Tradition, der im Rokoko enthalten ist; sie empfinden ihn um so viel mehr, als in der individualistischen Verwirrung unserer Zeit nichts so notwendig zu sein scheint wie die Herausbildung einer zuverlässigen und vollen malerischen Konvention. Die Ausstellung im Kunstverein entfaltet das Traditionsproblem des Rokoko geradezu an Schulbeispielen. Der Ingolstädter Ignaz Stern, der im Rokoko einen hieratischen Stil versuchte, scheint sich wesentlich an Raffael und Correggio gebildet zu haben. Nicht etwa aus purem Eklektizismus. Die Zusammenhänge liegen viel tiefer. In Raffael, noch mehr in Correggio sind bereits Tendenzen, die objektiv zum Rokoko hinleiten. Es scheint verblüffend, aber es ist Tatsache, daß auch Rembrandt im Rokoko eine beträchtliche Rolle gespielt hat. Der Beweis ist für die Geschichte der Graphik des Rokoko — man denke an Dieterici, an den Maler Müller, an Weirotter, Friedrich Schmidt, Bause — längst erbracht. Er wird allmählich auch für die Geschichte der Rokokomalerei deutlich. Der Münchener Januarius Zick gibt in zwei Bildern, die im Kunstverein gezeigt werden — Saul bei der Hexe von Endor und David mit Abisai im Zelte Sauls —, die unverkennbare Probe einer Auseinandersetzung mit Rembrandts Lichtproblemen, ohne im übrigen die Kurve des Rokoko, man möchte sagen die Gesinnungsdimensionen des Rokoko zu verleugnen und ohne im besonderen eine gewisse boudoirmäßige Süße der Aktmalerei preiszugeben. Anton Franz Maulpertsch aus Langenargen am Bodensee, der in Wien, Mähren, Böhmen und Tirol gearbeitet hat, ist im Kunstverein mit einer Ölbergszene vertreten. Man fühlt deutlich Bemühungen um van Dyck und um Correggio heraus — freilich auch Bemühungen um Watteau; aber auch hier ist eben im Grund kein Gegensatz vorhanden, denn auch für die beiden Älteren ist fast alles, selbst das Religiöse, ein Problem des Pittoresken und zumal Problem einer erotischen, flüssig sinnlichen und libidinös vibrierenden Malerei. Nach der andern Seite greift die Malerei des Rokoko über ihre scheinbaren Grenzen — Grenzen, die schließlich nur unsere Unkenntnis gezogen hat — ins

19. Jahrhundert hinein. Bei Heinemann ist eine Skizze von Alessandro Magnasco, die ein Festmahl darstellt. Diese Arbeit eines phänomenalen Talents gemahnt in gewissen Teilen, namentlich in der malerischen Behandlung des Grauen, Braunen, Schwarzen, geradezu an Frans Hals; aber sie gemahnt auch an Kommendes — man fühlt Goya, den Szenenmaler Goya, geschichtlich aus der Zeit hervorwachsen, und zwar nicht nur in der malerischen Art, sondern auch in der Dämonie der ganzen Anschauung. Tiepolo selber — wer wollte dies schließlich bezweifeln? — ist von Tradition erfüllt. Es heißt Bekanntes wiederholen, wenn man feststellt, daß sich in seiner Malerei die ganze Sinnlichkeit und die ganze malerische Gelöstheit der venezianischen Kunst des 16. und 17. Jahrhunderts noch einmal brillant zusammenfaßt. Aber damit sind die Beziehungen Tiepolos zur Tradition eben auch nicht erschöpft. In Tiepolo ist nicht nur Tintoretto und Veronese fortgebildet, sondern auch Rubens und Rembrandt. Auf dem großen Bild, das die Erbauung des trojanischen Pferdes zeigt und das bei Heinemann zur Ausstellung kam, ist eine Figur der Typus eines Propheten aus dem Atelier des Rubens. Geste und Malerei kommen von dort. Wenn schließlich die Beziehungen des Rokoko zum Barock des Rubens einleuchten — man denke zum Beispiel nur an die Malerei der Fleischschatten mit Zinnober, die aus der Rubenstradition stammt und bei Tiepolo wie bei seinen ungeschickteren Nachahmern ins Ausschweifende geht —, so scheint die Beziehung des Rokoko zu Rembrandt doch immer wieder unwahrscheinlich zu bleiben. Aber Tiepolo selber gibt Beweise. Eine Darstellung der Herkunft des heiligen Geistes und eine Szene aus dem Alten Testament, zwei ganz wundervolle kleine Bilder Tiepolos, die beide im Kunstverein zu sehen sind, wurden direkt aus Rembrandt heraus empfunden, und man müßte sich immer auf diese klassischen Beispiele berufen, wenn nicht ein Größerer längst erwiesen hätte, daß das Rokoko auch vom Geiste Rembrandts gesegnet war — Watteau, der melancholische Dionysos der Régence, über den noch niemand ein entscheidendes Buch geschrieben hat. Der Gedanke an Watteau gibt übrigens die richtige Einstellung gegenüber Tiepolo. In der Freude, Tiepolo endlich begriffen zu haben, beeilen wir uns vielleicht, ihn zu überschätzen. Seine malerische Fougue, seine glückselige Helligkeit, die Eleganz seines Temperaments, die aus jeder Erscheinung eine flatternde Arabeske macht und in ihrer von jeder Schwere freien Gewißheit alle Arabesken in den Himmel malt — dies alles besticht unsäglich. Man fühlt es wie den wohligsten körperlichen Genuß und zugleich wie eine geistige Erhebung: ganz besonders bei den Bildern, die zu Boucher hinüberführen — der Amphitrite, der Ariadne, der Juno in der Heinemannschen Kollektion. Aber dann sehen wir Bildnisse und sehen Staffeleibilder, auf denen die Kreuzigung gemalt ist: und nun erleben wir die Grenzen dieses blendenden Talents. Der Studienkopf eines Orientalen im Kunstverein wirkt fast beschämend kläglich: er ist am Ende nicht mehr als eine à tout prix malerische Faxe. Allerdings ist ein Künstlerkopf bei Heinemann, physiognomisch wie malerisch ein Typus zwischen van Dyck und Prudhon, entzückend. Aber das erscheint beinahe als Zufall. Wenn hier nun darauf verwiesen wird, daß Tiepolo weder als Bildnismaler noch als Maler hieratischer Staffeleibilder bedeutend war, so soll das nicht eine jener beliebten abfälligen Teilrezensionen sein. Die fatale Wahrnehmung greift das ganze Werk des Meisters oder richtiger seine künstlerische Vitalität an. Eine ganz große Malerei ist schließlich nicht denkbar ohne ein positiveres Verhältnis zur Welt, als Tiepolo es gehabt hat. Es gehört selbstverständlich ein wundervolles Lebenstalent dazu, die Abgründe des Daseins, die Unheimlichkeit des Lebens einfach zu leugnen und das Lebensgefühl in lockige Wolken zu betten. Es gehört ein wundervolles Lebenstalent dazu, aus dem Charmanten eine so vollkommene Konvention zu machen und die ganze Welt so eigentümlich zu reduzieren, daß sie zu einer schwelgerischen Dekoration relativistisch resignierter Lebensgefühle wird. Aber es gibt noch größere Möglichkeiten. Tiepolo bleibt indes bezaubernd, so lange er seine Konvention selber vertritt. Das Unpositive seiner Natur, der Mangel an Schwerkraft wird erst bei den Nachahmern auf die Dauer fatal. Von allen Meistern des Rokoko sind seinem Stil nur Lemoyne und Boucher nahegekommen. Die Kunstvereinsausstellung bringt eine Anzahl sehr begabter Abkömmlinge des Venezianers. Sein leiblicher Sohn, Giovanni Domenico, scheint nach den Proben im Kunstverein unter ihnen nicht die erste Rolle zu spielen. Im Umkreis dieser Ausstellung fällt diese Rolle wohl eher dem Vintschgauer Johann Holzer zu, der in Augsburg und Oberbayern gearbeitet hat. Als schwächere Nachahmer des Tiepolo erscheinen Johann Georg Bergmiller, Paul Troger, Thomas Christian Wink und Johann Jakob Zeiler. Sie standen alle — mit Ausnahme Trogers, der in Wien arbeitete — zu Bayern in engen Beziehungen. Aber was wollen wir schließlich künstlerisch gegen sie einwenden? Wenn wir ihre Grenzen feststellen, bezweifeln wir nicht ihren spezifischen Wert; eine Konvention von dieser Sicherheit bleibt etwas Berückendes. Auch die Bildnisse der Kunstvereinsausstellung sind nur zum Teil wahrhaft bedeutend. Aber auch sie behalten alle den Zauber einer durchgebildeten Mode. Das schönste Bildnis, das im Kunstverein zu sehen ist, bleibt wohl zweifellos das Porträt eines Fürsten in pelzverbrämter Schnürjacke von dem Ungarn Johann Kupetzky, der die letzten Jahre seines Lebens in Nürnberg zubrachte. Hinter der Konvention fühlt man hier das spezielle Erlebnis: so kommen die schönsten Werke der Kunst zustande. Noch einige Bildnisse halten dies feine Niveau, auf dem das Offizielle und das Persönliche zusammenschmelzen: ein kräftiges, tiefes Herrenporträt des Tirolers Martin Knoller — aus dem Besitz des Herrn Dr. Wassermann in München —, ein Bildnis des Malers Zick von Rafael Mengs, das Bildnis eines Herrn im grünen Frack — eine erlauchte und höchst moderne Arbeit — von dem jüngeren Georg Anton Urlaub aus Bamberg. Hierher darf man endlich noch ein Bildnis Edlingers, ein Werk von konzentriertem malerischen Druck, und ein Jugendbildnis des Mainzer Erzbischofs Erthal rechnen, das — auch im Katalog — fälschlich Füger zugeschrieben wird. Alle diese Bildnisse möchte man in die Kategorie der sachlichen Rokokoporträts hineinnehmen, wenn es im Rokoko sachliche Bildnisse überhaupt gegeben hat. Die meisten dieser Bildnisse haben das Malerische sehr abgeglättet und zugleich den relativen physiognomischen Naturalismus des Rokoko irgendwie hinter einem konventionellen Ausdruck versteckt. Dagegen ist vielleicht einiges zu sagen — aber noch mehr dafür, wenn das Schema nicht, wie leider bei den Pastellen der Kunstvereins-Ausstellung, direkt uninteressant wird. Eine andere Gruppe von Bildnissen steht dieser Kategorie gegenüber: die Gruppe der repräsentativen Porträts. Der Hauptmeister dieser Gruppe ist im Kunstverein der kurbayerische Hofmaler Georges de Marées, jener Vorfahr des Hans von Marées, der uns auf dem Umweg über den großen Nachkommen wichtig geworden ist, aber ohne Frage auch an sich selber lebhaftes Interesse verdient. Auch Marées hält die Konvention des Rokoko fest. Aber auch bei ihm spürt man hinter dem Konventionellen etwas Spontanes, eine persönliche Triebkraft. Er bringt das ganze Pathos des Hofbildes der Zeit: pompös flatternde Vorhänge, großartige Kostümmalerei, distinguierte Posen, eine malerisch

etwas akzentlose — aus Ehrfurcht vor dem erhabenen Modell akzentlose — Gesichtsmalerei und eine um so freiere malerische Behandlung der Gewandteile, die zuweilen an die ungemeine malerische Freiheit des späteren Fragonard gemahnt. Das Ganze wird durch ein ekstatisches Sfumato im Stil Murillos der gemeinen Realität noch merklicher entrückt. Nächst dem großen Maréesbild fällt eine repräsentative Darstellung der musizierenden Familie des Kurfürsten Max III. auf: eine Malerei, die von einer Prinzessin des bayerischen Hofes sein soll und von der man eine spirituell feine Erinnerung an gemessene Gesten und an ein leise umrauchtes Rosa übrig behält. Es ist natürlich, daß das Figürliche in Rokoko-Ausstellungen überwiegt. Aristokratische Gesellschaften haben immer mehr Organ für das Figürliche als für das Landschaftliche oder für das Stilleben; das entspricht ihrem Selbstgefühl. Von den Landschaftern ragen fünf hervor: Canaletto mit Ansichten von Nymphenburg und München, die seine strenge Lineatur voll aufweisen, aber zugleich im Detail entzückende impressionistische Freiheiten zeigen und in der Malerei der Wolken und der Atmosphäre die Grenzen offizieller Vedutenmalerei bürgerlich empfindsam sprengen; Franz Joachim Beich, bei dem sich mitunter bereits heroische Ansätze im Stil Kochs zeigen; Ferdinand Kobell, der insbesondere mit einer köstlichen Landschaft aus dem unteren Maintal, einem wahren paysage intime, vertreten ist, der Maler Müller, dessen Aquarelle die verblüffende Parallele mit den Japanern, etwa Hiroshige, herausfordern, und schließlich — bei Heinemann — der herrliche Guardi. Die Geschichte der Landschaftsmalerei des 18. Jahrhunderts ist noch nicht geschrieben. Sie fände ein kostbares Material. Kobell allein ist ein Thema, der Maler Müller nicht minder. Kobell enthält Perspektiven auf Holland, auf Louis Gabriel Moreau, auf Claude Lorrain, auf Georges Michel. Es ist gut, wenn wir daran erinnert werden, daß auch dies zum Rokoko gehört. Es bereitet die notwendige Umstellung vor, die uns lehren wird, wie umfangreich die Kunst des Rokoko gewesen ist. Die graphische Abteilung der Kunstvereinskollektion ist auf interessante Architekturentwürfe begrenzt. Um so umfassender ist die plastische Abteilung. Die Psyche des Rokoko kommt hier besonders deutlich zum Ausdruck. Ein Porträtkopf in Nymphenburger Porzellan, der den Grafen Haimhausen darstellt, ist ein Juwel der Rokokokeramik: Naturalismus, der schon von Hause aus die Grenzen der Beobachtung in einem eingeborenen ästhetischen Taktgefühl findet, durch die glückliche Distinktion des Modells in diesem Takt noch bestärkt wird, das Naturalistische durch eine leicht visionäre Anschauung dämpft und ihm noch durch Einzelheiten der Geste, etwa durch einen an den Greco gemahnenden Hals, eine Wendung ins Ekstatische gibt. Es gibt im Rokoko auch Dinge von strengerem Naturalismus: ein toter Christus von Rafael Donner — Blei mit Graphitüberzug — ist ein Beispiel, das freilich die Liebenswürdigkeit der Zeit zu wahren weiß. Extremer physiognomischer Naturalismus, wie ihn das Zeitalter Lavaters hervorbringen mochte, ist das Ziel der wunderlichen Anstrengungen des Schwaben Franz Xaver Messerschmidt gewesen; mit einem Naturalismus, wie ihn der nackte Voltaire Pigalles zeigt, fixiert Messerschmidt Grimassen — nicht nur, weil er persönlich ein verschrobener Kauz war, sondern auch deshalb, weil solche Dinge im Bereich des Rokoko lagen. Neben solchen Sachen finden sich dann wieder hieratische Metallplastiken, in denen noch von fernher byzantinische Motive anzuklingen scheinen, und daneben ist wieder eine Frankenthaler Porzellangruppe vom vollkommensten Boudoirmonumentalismus. Wie sehr die Kurve des Rokoko aus dem Barock stammt, das zeigen die schönen plastischen Arbeiten von Roman Anton Boos, von Franz Xaver Feichtmayr, Franz Ignaz Günther, von Johann Peter Wagner. Die Arbeiten dieser Meister — meist Kleinplastiken — sind nicht ohne Naturalismus, aber zugleich impressionistisch aufs malerisch Weiche gestimmt, in der Gebärde ekstatisch, voll erotisch-religiöser Vibration. Diese doppelte Natur bezeichnet das Rokoko recht eigentlich. Sie zu untersuchen wird immer eine der wesentlichsten Aufgaben der Darstellung der Rokokokunst sein. Sie aufs neue an neuem Studienmaterial gezeigt zu haben, bleibt eins der Hauptverdienste der Ausstellung im Kunstverein. Man fand nicht lauter Meisterwerke. Aber man fand zum mindesten immer Werke von illustrierender Typik. Man lernte die Kultur der Zeit Maximilians III., die Blütezeit der bayerischen Aufklärung, nun auch einmal im bildlichen Ausdruck sehen. Die Periode erschien politisch, literarisch, kulturell trotz ihres Eifers und ihrer Liebenswürdigkeit immer etwas kahl; nun erscheint sie sinnlicher, triebvoller, und um das beherrschende Element des bayrischen Rokoko, das unvergleichliche Residenztheater des Cuvilliés, gruppieren sich allmählig vielfältige Eindrücke. Ein einziger Blick auf Tiepolo oder auf einen Franzosen wie den raffinierten Goudreaux, der im Kunstverein mit einer üppigen Pastorale vertreten ist, zeigt zwar die relative Armut des bayerischen Dixhuitième. Aber es sind dennoch Werte zutage gekommen, und es besteht die Hoffnung, daß eines Tages eine universale Ausstellung zu den vorhandenen noch neue und größere Überraschungen hinzufügt. Die Ausstellung im Kunstverein hat einstweilen erwiesen, daß auch das bayerische Dixhuitième ein Faktor der Kunstgeschichte ist, der nach und nach zu immer stärkerer Geltung kommen wird, und daß es barer Unsinn ist, beim Rokoko von der Kunst einer »verderbten Zeit« zu reden. *Wilhelm Hausenstein.*

**Max Klinger** hat soeben ein neues Marmorwerk vollendet, die reizvolle Darstellung einer Japanerin; der zarte Frauenleib mit dem gedankenvollen Köpfchen wächst als Halbakt aus dem unbehauenen Marmor heraus. Dieses Werk ist für Japan bestimmt; zurzeit wird es noch in der Leipziger Jahres-Ausstellung gezeigt.

**Ausstellung alter Gemälde im städtischen Museum im Haag.** Im städtischen Museum im Haag hatte Dr. C. Hofstede de Groot einen Teil seiner Gemäldesammlung ausgestellt; es waren im Ganzen vierzehn Stück. Darunter befand sich eine Landschaft von Hercules Seghers, neben der im Rembrandthuis in Amsterdam bewahrten Landschaft das einzige der so außerordentlich seltenen Gemälde von Seghers, das in holländischem Besitz ist; ferner zwei Porträts von Rembrandt, zwei Studienköpfe von Carel Fabritius; dann von einem anderen Rembrandtschüler, Heinsan Dullaert, das einzige bekannte Werk. Durch ein sehr geistvolles Werk, eine Herberge mit einer Jagdgesellschaft, war Ludolph de Jongh vertreten, halb Genre, halb Porträt; außerdem sah man gute Proben von Jacob Cuyp, G. Dou, J. van Goyen, W. Kalf, P. de Hoogh und Michiel Sweers. *M. D. H.*

## SAMMLUNGEN

Der **Dresdner Museumsverein** hat der Königlichen Skulpturensammlung als neues Geschenk ein Entenpaar von Prof. Gaul in Bronze gestiftet. Es sind dies Wiederholungen der lebensgroßen Enten, die auf dem Beckenrande eines Charlottenburger Zierbrunnens sitzen. Die Berliner nennen ihn den »Streichelbrunnen« von den Liebkosungen, die die Kinder den Enten zu erweisen pflegen — ein Zeichen für die Volkstümlichkeit von Gauls Schöpfungen in der dortigen Kinderwelt. — Auf der Aquarellausstellung hat der Museumsverein außerdem die Bronze-

statuette eines Paradieskranichs von Paul Walther erworben und der Skulpturensammlung überwiesen. Der Künstler ist hier auch durch andere, in anziehender Stilstrenge behandelte Tierfiguren aus Porzellan und Bronze vertreten.

## FORSCHUNGEN

Im Mai-Juni Heft der »Revue de l'art chrétien« setzt Graf Paul Durrieu seine Studie über die **»Heures du Maréchal Boucicaut«** fort. Diese mit der größten Pracht ausgestattete Handschrift befindet sich unter den Schätzen, die Madame Jacquemart-André in ihrem jetzt als Museum eröffneten Palais in Paris gesammelt hat. Durrieu war der erste, der die Bedeutung der Handschrift für die Kunstgeschichte erkannt hat. Es gelang ihm, eine ganze Reihe von Miniaturhandschriften auf dieselbe Hand zurückzuführen, von der die meisten Bilder der Heures de Boucicaut stammen. Anfangs nannte Durrieu den anonymen Meister »maîtres des Heures de Boucicaut«, später hat er ihn scharfsinnigerweise mit Jacques Coene identifiziert. Coene, der aus Brügge stammte, war in Paris und Italien als hervorragender Künstler tätig und die ihm zugeschriebenen Miniaturhandschriften deuten in der Tat auf einen der ersten Meister um 1400 herum. — In demselben Heft publiziert Henri Chabeuf ein im Museum zu Dijon befindliches, unediertes flandrisches Diptychon von ca. 1470—1480, das ein interessantes Dokument der Tätigkeit flämischer Künstler in Burgund darstellt. Die in Grisaille gemalten Außenseiten der Flügel zeigen zwei Engel mit dem Wappen des Philippe Martin, seigneur de Bretennièses, der 1483 »vicomte maieur« von Dijon wurde. Auf den Innenseiten ist die Verkündigung dargestellt. Noch im Katalog des Dijoner Museums von 1883 figuriert das Diptychon als ein Werk des Cornelis Engelbrechtszen oder des Stephan Lochner — man weiß nicht, welche von den Zuschreibungen die absurdere ist. Chabeuf riskiert keine Attribution, jedenfalls verdient das Werk das Interesse der Forschung. — Das Heft enthält dann noch u. a. interessante Mitteilungen des Paters de Jerphanion über seine neuesten Forschungen in den altchristlichen Kirchen Cappadociens, die besonders durch ihren reichen Schatz an byzantinischen Wandmalereien beachtenswert sind. — Im Juli-August-Heft derselben Zeitschrift macht Carl R. af Upglas interessante Mitteilungen über den französischen Bildhauer Étienne de Bonneuil, der mit seinen Genossen 1287 durch den Erzbischof Magnus Bousson an die Kathedrale von Upsala berufen wurde. Von seinen vermutlichen Arbeiten ist nicht viel erhalten, aber die wenigen noch vorhandenen Skulpturen zeigen deutlich die Hand eines Künstlers der Ile de France. Upglas weist dann noch die französischen Einflüsse nach, die in der schwedischen Skulptur des späteren Mittelalters vorhanden sind. *—th.*

**Nochmals die Glogauer Figuren des Veit Stoß.** Dr. Bimlers Aufsatz in Nr. 1 der Kunstchronik enthält Hypothesen, die ich berichtigen möchte. Der Verfasser hält nach meiner Zuweisung der drei Glogauer Figuren an Veit Stoß selbst nur die Madonna für ein Werk des Meisters und glaubt dagegen in den Statuen der hl. Katharina und des hl. Nikolaus, die nach seiner Ansicht gegen die Mittelgruppe der Maria abfallen, an ein Mitwirken des Stanislaus Stoß. Den Grund für die Annahme einer Mitarbeit dieses Sohnes des Veit Stoß aber bleibt Dr. Bimler schuldig. Seine Annahme ist irrig!

Ich habe im Gegenteil gerade eigenhändige Werke des Veit Stoß in allen drei Figuren nachgewiesen. Gerade die hl. Katharina zeigt die Kennzeichen für den Meister Veit Stoß am deutlichsten. Sie geht direkt auf die Kupferstich-Madonna B. 3 zurück, und die Faltengebung des Kleides und des Mantels ist nach dem Stich fast genau wiederholt. Die Gesichtsbildung des hl. Nikolaus mit der dünnen langen und spitzen Nase entspricht ganz dem Antlitz des schlafenden Jüngers rechts unten auf dem Krakauer Steinrelief des Ölbergs.

Aber auch aus den historischen Ereignissen geht hervor, daß Veit Stoß die drei Glogauer Figuren eigenhändig geschaffen hat und zwar in der zweiten Hälfte des Jahres 1505 in Nürnberg nach der reuigen Rückkehr von seiner Flucht nach Münnerstadt und nach Verbüßung der vierwöchigen Turmhaft, die er nur zur Hälfte mit Geld ablösen konnte. Im Juli des Jahres 1505 war Stoß wieder in Freiheit, so daß er an die Arbeit an den Glogauer Figuren gehen konnte, ohne jedoch ihre Aufstellung in Glogau zu überwachen, denn er hatte von neuem schwören müssen, ohne Erlaubnis des Rates die Stadt nicht zu verlassen. Nach Veits schmachvoller Brandmarkung war sein Ansehen bei den Gesellen erschüttert, und seine Werkstatt war verlassen, denn man weigerte sich, bei Stoß Arbeit zu nehmen. Noch im Jahre 1506 mieden die Gesellen den Meister. Daraus geht hervor, daß die in diesem Zeitraum entstandenen Werke ohne Gesellenhilfe vom Meister selber ausgeführt sind. Die hohe Qualität der Glogauer Figuren rechtfertigt die eigenhändige Arbeit des Meisters in jeder Weise. An ein Mitwirken des Stanislaus Stoß ist übrigens schon deshalb nicht zu denken, weil dieser Sohn Veits damals in Krakau sich befand und des Vaters frühere Werkstatt dort weiter führte. Gerade im Jahre 1505, also im Entstehungsjahre der Glogauer Figuren, wird Stanislaus, der ursprünglich als Goldschmied ausgebildet war, urkundlich in Krakau als Schnitzer genannt.

Ebenfalls kann ich der Hypothese Dr. Bimlers, in dem Antlitz des einen nackten Wappenhalters die Porträtzüge des Stanislaus (!) Stoß und in dem des langbärtigen Mannes die des Veit Stoß zu erkennen, nicht zustimmen. Die Wappenhalter sind übrigens nur mit Vorsicht als Beweismaterial für Veit Stoß zu benutzen, da solche wilden Männer sich als Schildhalter auch an den Konsolen anderer Statuen in Schlesien nachweisen lassen, wie schon Lutsch, Bildwerke schlesischer Kunstdenkmäler, 1903, hervorgehoben hat.

Ferner weise ich darauf hin, daß die Stiftung der Figuren durch Herzog Sigismund bewiesen wird durch die drei Wappen am Sockel der Statuen. Die Wappen des schlesischen Adlers, der österreichischen Binde und des litauischen Ritters führte Sigismund von Polen als Herzog von Glogau in seinem Siegel, wie die gesiegelte Urkunde von 1506 in der Raczynskischen Bibliothek zu Posen zeigt.

*Berthold Daun.*

## VERMISCHTES

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** veranstaltet im Oktober bis Dezember in seinem Hörsaal folgende öffentliche Vortragsreihen: 1. Kustos Professor Dr. Jean Loubier: Geschichte des Bucheinbands bis zur Gegenwart, 8 Vorträge, Montags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr, Beginn 13. Oktober; 2. Dr. Ernst Jaffé: Glaskunst unserer Zeit, 6 Vorträge, Dienstags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr, Beginn 14. Oktober; 3. Direktorialassistent und Privatdozent Dr. Georg Möller: Das Kunsthandwerk im alten Ägypten, 6 Vorträge, Donnerstags abends von $8^1/_2$ bis $9^1/_2$ Uhr, Beginn 16. Oktober. Die Vorträge sind unentgeltlich und werden durch Lichtbilder und Ausstellungen erläutert.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 4. 17. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## KONGRESS FÜR ÄSTHETIK UND ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

Vom 7.—9. Oktober tagte in Berlin der erste Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Er darf nachträglich so genannt werden, da er nicht der einzige bleiben soll. Der Erfolg des Unternehmens verbürgt seine Dauer. So konnte beschlossen werden, es von nun an zur ständigen Einrichtung werden zu lassen, und da zwei Einladungen vorliegen, die gleiche Berücksichtigung erforderten, wurden für das Jahr 1915 Wien, für 1917 Paris als Kongreßstadt bestimmt. Leider mußte damit zugleich das Gesetz der Einsprachigkeit, das diesmal mit aller Strenge durchgeführt wurde, aufgehoben werden. Es war von vornherein anzunehmen, daß es sich nicht mehr als einmal werde erreichen lassen, auch die ausländischen Gelehrten, die in nicht geringer Zahl erschienen waren, zu deutscher Sprache zu verpflichten. Es war erstaunlich genug, daß es einmal gelang, ausgezeichnete englische und französische Forscher auf die Rednerliste zu setzen, die sich der drakonischen Maßregel zu fügen imstande waren.

Die Aufgaben und das Arbeitsgebiet dieses neuen Kongresses umschrieb in seiner gehaltvollen Eröffnungsrede Herr Professor Dessoir, dessen organisatorischer Tätigkeit in der Hauptsache das Zustandekommen des Unternehmens zu verdanken ist. Den Kongressen, die der Geschichte der einzelnen Künste dienen, will dieser eine Vereinigung der verschiedenen Richtungen der Kunstwissenschaft entgegenstellen, er will den Forschern, die aus den Einzeldisziplinen kommen, das Gesamtgebiet vor Augen führen und so sie durch das Bewußtsein einer Gemeinschaft in ihrer Tätigkeit fördern.

Der Philosophie bleibt die Aufgabe, das Gebiet des Ästhetischen abzugrenzen von dem Religiösen und dem Wissenschaftlichen. Die geistige Funktion reiner Betrachtung charakterisiert das ästhetische Verhalten. Aber nicht allein aus der Art der Betrachtung erwächst dem Seienden ästhetische Bedeutung. Sachliche Merkmale scheiden gewisse Naturgegebenheiten und menschliche Erzeugnisse von anderen und erheben sie zu ästhetischen Objekten, die notwendig eine ästhetische Auffassung bedingen.

Geschichte der Kunst und systematische Kunstwissenschaft sind auf einander unmittelbar bezogen. Werden gewisse menschliche Produkte als Kunstgegenstände bezeichnet, so liegt dem ein Begriff der Kunst zum Grunde. Der Forscher sucht diesen Begriff aus dem Tatsachenmaterial abzuleiten, aber für dessen Sichtung braucht er ihn schon als Voraussetzung. So kann es kommen, daß alle kunstwissenschaftlichen Gattungsbegriffe zugleich als leere Schemata befehdet und unbedenklich verwendet werden. Es ist notwendig, diese Begriffe unter steter Kontrolle an den historischen Tatsachen zu entwickeln, die Tatsachen aber mit Hilfe der Systematik zu durchleuchten.

Zur Systematik gehört in erster Reihe die Psychologie. Das ästhetische Aufnehmen und das künstlerische Schaffen wird von ihr nach streng exakten Methoden untersucht. Aber auch der experimentierende Psychologe bedarf des ästhetischen Urteils zur Herstellung eines Versuchsgegenstandes, der mehr ist als nur ein nichtssagendes Anregungsmittel. Mit Hilfe von Funktionsbegriffen hat die allgemeine Kunstwissenschaft eine Strukturlehre der ästhetischen Gegenstände aufzubauen.

Die Historiker der einzelnen Künste andererseits dürfen nicht übersehen, daß es nicht möglich ist, die Methoden, die für die Darstellung politischer Vorgänge brauchbar sind, einfach zu übernehmen. Der Biographismus in seiner äußerlichen Form enthält die Gefahr schwerer Mißverständnisse. Selbstzeugnisse von Künstlern sind nur mit Vorsicht zu verwenden und nicht in unmittelbares Gleichnis zu ihrem Schaffen zu setzen. Der psychologische Biographismus enthält mehr Möglichkeiten fruchtbarer Erkenntnisse. Vom stilistisch zergliederten Kunstwerk schließt er auf den Urheber zurück. Aber dies darf nicht dazu führen, jedes Kunstwerk aufzulösen in eine Summe individuell geformter Einzelzüge. Ein echtes Kunstwerk ist eine Schöpfung und keine Quersumme.

Im Gegensatz zu der materialistischen Orientierung, die dem Geiste der älteren Naturwissenschaft entspricht, setzt sich heute auch in den Kreisen der Historiker die Erkenntnis durch, daß nicht nach Einzelformen die Stile zu sondern sind, vielmehr in der künstlerischen Gesamtanschauung das Wesen des Stils sich offenbart. Der geschichtlichen Forschung soll in jeder Weise ihr Recht gewahrt bleiben, aber es erhebt sich die Forderung, daß sie die systematischen Begriffe, ohne die sie nun einmal nicht zu arbeiten vermag, der dem Werke selber zugewandten Wissenschaft zu formulieren überläßt.

Zu diesem besonderen Problem des Verhältnisses der Ästhetik zur allgemeinen Kunstwissenschaft äußerten sich alsdann die Herren Utitz und Hamann in eigenen Vorträgen. Utitz führte aus, daß alle Kunst Gestaltung auf ein Gefühlserleben sei, derart, daß aus dem Sinne der Gestaltung das Gefühlserleben zu erschließen sei. So suchte er das künstlerische gegen das ästhetische abzugrenzen. Der Kunstgenuß kann den Weg durch die ästhetische Betrachtung nehmen, ist aber nicht auf sie beschränkt. Aber das ästhetische Verhalten nimmt eine Vorzugsstellung gegenüber der

Kunst ein und ist unlösbar mit ihr verbunden. Herr Hamann führte weiter aus, was schon in Dessoirs Vortrag angedeutet wurde, daß die Kunstgeschichte ihre Objekte erst von der allgemeinen Kunstwissenschaft empfange, während diese durch die Notwendigkeit der Anwendung ihrer Ergebnisse auf die geschichtlichen Tatsachen dazu geführt werde, ihre Begriffe reich und weit zu bilden. Nicht die Kunstwerke sind das in aller geschichtlichen Veränderung bleibende, sondern die künstlerischen Bedeutungen wie das Malerische, das Plastische, das Monumentale usf., die sich in den Kunstwerken realisieren. Um Geschichte erst sein zu können, bedarf die Kunstgeschichte der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Über das Problem der genetischen Ästhetik sprach Edward Bullough und warnte davor, auf frühere Stadien der Kunstentwicklung Bestimmungen anzuwenden, die aus späteren erst abgeleitet sind. Das Wort Kunst selbst ist mit Vorsicht zu gebrauchen. Die genetische Ästhetik hat ja gerade die Entstehung der Kunst aus vorkünstlerischer Betätigung zu untersuchen. Ferner wird die genetische Ästhetik zu einer wertvollen Ergänzung der allgemeinen Ästhetik, insofern es ihre Aufgabe ist, die geschichtliche Entwicklung des ästhetischen Wertes als solchen zu untersuchen.

Eine ganze Reihe von Vorträgen beschäftigte sich mit den anschließenden besonderen Fragen der Anfänge bildender Kunst. Hoernes, der mit der Drucklegung einer neuen Auflage seines grundlegenden Werkes beschäftigt ist, trug aus diesem die Hauptthesen seiner Anschauung vor und suchte sie durch eine Reihe von Beispielen zu belegen. Für ihn ist die erste hochspezialisierte Kunst die naturalistische Kunst der jungpaläolithischen Jägerstämme, die zweite die geometrisierende Richtung der neolithischen, bronze- und eisenzeitlichen Bauernbevölkerung. Beide Arten haben sich voll ausgelebt, sind erstarrt und schließlich erloschen. Das ist so zu denken, daß mit den Stilen auch die führenden Regionen und Völker wechselten. Neue Elemente traten in die Kulturentwicklung ein, deren Kraft unerschöpft war, weil sie zuvor abseits standen. Die Domestikation der naturalistischen Wildform durch die Zucht des geometrischen Stilprinzipes führt schließlich zur Ausbildung der höheren, historischen Kunst zuerst im Orient, dann im südlichen Europa.

Gegen diese Anschauungen des Wiener Gelehrten erhoben sich in der Diskussion, wie in eigenen Vorträgen die Vertreter der Leipziger Schule, ihr Führer Lamprecht und Kurt Busse, die zugleich mit einer umfassenden Ausstellung zur vergleichenden Entwicklungsgeschichte der primitiven Kunst bei den Naturvölkern, den Kindern und in der Urzeit in synoptischer Darstellung ihre widersprechenden Thesen zu erhärten suchten. Lamprechts Grundgedanke ist die Relativität der Chronologie. Nicht das absolut frühere ist auch das im Sinne der Entwicklungsgeschichte ältere, sondern jede Nation hat wie jedes Individuum Jugend, Reife und Alter. So erst lassen sich die tatsächlichen Entwicklungsreihen ergründen. In den gleichen Schichten findet man neben den hochstehenden noch die primitivsten Kunstäußerungen. Es handelt sich nur darum, die Erscheinungen zu deuten. Die wirklich ältesten Denkmäler sind also nicht verloren, wie die andere Lehre, welche Vorstufen der hochentwickelten Kunst der Jägerstämme wohl voraussetzt, aber nicht kennt, annehmen muß, sondern es kommt nur darauf an, sie an anderen Stellen zu erkennen. Körperschmuck als erste Äußerung künstlerischer Betätigung ist einzubeziehen. Feuersteinwerkzeuge sind die wirklich älteste Plastik. Die vorgeschichtlichen Denkmäler sind nur in Europa genügend untersucht. Hier war aber nicht das Zentrum der Kulturentwicklung. Darum sind sie auch nicht in einen logischen Zusammenhang zu bringen. Die neolithische Kunst ist in Wahrheit primitiver als die palaeolithische. Das ist zu erklären durch einen Wechsel der Völker, die als Kulturträger anzusehen sind. So enthält die junge Steinzeit primitive Vorstufen, die in der älteren fehlen.

Endlich sprach Herr Worringer über die Entstehung und die Gestaltungsprinzipien der Ornamentik. Die gebräuchlichen Erklärungsmotive des geometrischen Charakters aus der Technik und der Verschleifung ursprünglich naturalistischer Formgebilde lehnt er nicht ab, sieht aber in ihnen nur sekundär wichtige Prinzipien. Die Technik kann nicht als Ausgangspunkt gelten. Das angebliche Motiv der Formenverschleifung, die Arbeitsökonomie, findet sich nirgends sonst in der Betätigung des primitiven Menschen, im Gegenteil zeigt sich ein praktisch fast sinnloser Arbeitsaufwand. Es bleibt also eine angeborene Neigung zu geometrischen Gebilden, die durch die erwähnten Prinzipien höchstens modifiziert, nicht erklärt werden kann. Die psychologische Grundbedingung ist das Verlangen, etwas zu schaffen, das den Zufälligkeiten des Lebenszusammenhanges ganz entrückt ist. Ein magischer Wert ist mit dieser Weltentrücktheit verbunden. So spielt der Schutzzauber eine Rolle in der primitiven Ornamentik. Das Regelmäßige findet zuerst eine metaphysische Wertung, die sich im Laufe der Entwicklung in eine ästhetische verwandelt. Allmählich wird dann diese ornamentale Sprache zum Element des inneren Ausdrucks, der in das ursprünglich im Sinne des Ausdrucks neutrale Ornament einfließen kann und ihm eine innere Lebendigkeit verleiht.

Die nächste Sitzung beschäftigte sich mit mehr besonderen Fragen der architektonischen, plastischen und malerischen Gestaltung. Für Schmarsow, der in letzter Stunde verhindert war, seinen Vortrag über architektonische Raumgestaltung zu halten, trat Peter Behrens ein, der als praktischer Baumeister das Verhältnis von Technik und Kunst beleuchtete. Er stellte zunächst fest, daß in unserer Zeit Architekt und Ingenieur nicht mit-, sondern nebeneinander arbeiten, der eine auf Grundlage des überlieferten Formenschatzes, der andere auf rechnerischer Basis. So fehlt die Einheitlichkeit, die Bedingung jedes Stiles ist. Die Gesetzmäßigkeit der mechanischen Konstruktion des Ingenieurwerkes kann den Eindruck von Schönheit erwecken, aber nicht anders wie die organische Natur, sie wirkt

nur pseudoästhetisch. Die künstlerische Form läßt sich nicht aus Gebrauchszweck und Technik ableiten. Kunst entsteht vielmehr nur als Intuition starker Individualitäten. Der Formwille macht sich die Technik dienstbar und zeugt so den Stil. Der Rhythmus unserer Zeit muß sich in ihrer Stilbildung aussprechen. Die Eile unseres Lebens verbietet das Verweilen beim Detail. Unsere Architektur strebt darum der großen geschlossenen Fläche zu. Eisen und Glas haben an sich nicht die Volumenwirkung, die Architektur als Körpergestaltung braucht. Diesem Mangel muß der Architekt abhelfen. Er muß seinem Werke die ästhetische Stabilität geben, die eine andere ist, als die errechnete. Die Industrie ist der Machtkreis, der die Monumentalform unserer Zeit zu schaffen berufen ist. — Der Vortragende konnte diese Leitsätze seiner eigenen Tätigkeit nicht besser belegen als durch eine Führung in den großartigen Fabrikanlagen der allgemeinen Elektrizitätsgesellschaft, zu der die Mitglieder des Kongresses geladen waren.

Hierauf entwickelte Cornelius in einem Vortrage über die Ansichtsforderung in Architektur und Plastik die Hauptthesen seines bekannten Buches über die Elementargesetze bildender Kunst, die im wesentlichen auf Hildebrands Problem der Form zurückgehen. Er fordert die »charakteristische Ansicht als Sinn aller künstlerischen Gestaltung«. Diese soll der Möglichkeit mühelos einheitlicher Erkenntnis dienen. In der Diskussion betonte Herr Hoeber den Unterschied zwischen praktischem Rekognoszieren und ästhetischem Apperzipieren, und daß Hildebrands Anschauung zu der Gefahr führe, den Typus allein als Ziel hinzustellen, anstatt des Individuums. Auch Herr Popp wendet sich scharf gegen die Einseitigkeit dieser Kunstauffassung, die nur eine Möglichkeit anerkenne und alle anderen Ausdrucksformen außer der einen ausschalten müsse.

Über die ästhetischen Prinzipien der Wandmalerei sprach Herr Weese. Er stellte drei solche Prinzipien auf, als erstes den Flächenzwang, als zweites die Raumflucht, als drittes die psychische Steigerung. Die Wand als Abschluß führe dazu, ihren Flächencharakter zu wahren. Schwer zu vereinen sei damit die andere Möglichkeit der räumlichen Auflösung der Wand, die das Stabilitätsprinzip ausschließe. Aber in der schichtenweisen Tiefenstaffelung sei doch ein Moment der Stabilität gegeben, das das Wandbild vom Tafelbilde unterscheide. Rembrandtsche Raummystik führe auch im größten Format nicht zum Wandbilde. Schließlich verlangt das Wandbild die höchsten psychischen Werte. Das Stilleben etwa sei ausgeschlossen. Herr Hamann betonte in der Diskussion, daß auch der unendliche Raum als Wanddurchbrechung möglich sei. Das Barock verwendet ihn. Die Illusion des wirklichen Raumes, die zu unästhetischen Scheingefühlen führe, sei gerade eine der für diesen Stil charakteristischen Dissonanzen.

Die Bedeutung des Formates für die malerische Komposition machte Herr Everth zum Gegenstande seiner Betrachtungen, indem er wesentlich das Rundformat und seine vom Rechteckformat verschiedenen Bedingungen behandelte. In der Diskussion warnte Herr Glaser vor Folgerungen aus einem einseitig gewählten Material und vor der Aufstellung eines ästhetischen Gesetzes, das höchstens für einen engen Kreis von Kunstwerken eines bestimmten Stiles Geltung haben dürfte.

Mit den besonderen malerischen Problemen der Perspektive und Farbengebung beschäftigten sich einige weitere Vorträge. Sauerbeck stellt den Unterschied zwischen ästhetischer und wissenschaftlicher Perspektive auf. Letztere ist die Flächenprojektion des Raumes als solche, erstere das Verhältnis zwischen Sehpyramide und Bildrahmen. Der Normalfall ist das Zusammentreffen von Augpunkt und Bildmitte. Absichten ästhetischer Art und die gewollte Entfaltung bestimmter Bildteile kann zu exzentrischer Verlegung des Augpunktes führen. Herr Kern schlug vor, für den neuen Terminus der horizontalen Exzentrizität den in der wissenschaftlichen Perspektive schon gebräuchlichen der asymmetrischen Ansicht einzuführen.

Psychologisches zur Frage der Farbengebung erörterte Herr David Katz. Er betonte, daß eine einwandfreie Beschreibung des Kunstwerkes Voraussetzung jeder Untersuchung sei. Zur Farbbeschreibung ist zu beachten der Unterschied der Farbmaterie und der Erscheinungsweise der Farbe, ferner die Unterscheidung von Beleuchtung und Beleuchtetem, endlich die präzise Definition des Kolorites. Die Ausdrucksmittel des Malers gehen über die einfachen Gegebenheiten der Farbmaterie als solcher weit hinaus. Die Farbengebung wird bereichert durch die Farbformung. Der Pinselstrich bildet absichtlich Ungleichförmigkeiten, die ausdrucksvoll sein können. Ferner kommt die Relativität der Farbwerte in Betracht, d. h. die Beeinflussung durch andere Farben, die sich im gleichen Gesichtsfelde befinden. Die Probleme der Valeurmalerei gehören hierher.

Von einem anderen Gesichtspunkt betrachtete Herr Jantzen die Prinzipien der Farbengebung. Er unterscheidet zwischen dem Eigenwert der Farbe und ihrem Darstellungswert, der letztere ist nur abhängig vom Gegenstand und deutet auf den Farbenträger, der erstere ist losgelöst von diesem. Die Bemühungen der Kunst um den Einklang beider ergeben die eigentlichen Prinzipien der Farbengebung. Die Lokalfarbe nimmt die Dinge als isolierte Träger, die Raumdarstellung führt zu gegensätzlicher Behandlung. Die Ausbreitung von Farben in der Fläche, die als Eigenwerte rein und stark wirken, ist das ideale Ziel der dekorativen Malerei, deren Erfüllung die Glasmalerei bildet. Die Malerei als naturnachahmende Kunst rückt den Darstellungswert in den Vordergrund, die Bezeichnung verschiedener Träger und verschiedener Raumstufen ist als Aufgabe gestellt. Die Wiedergabe des Stoffcharakters zerstört ebenfalls den Eigenwert der Farbe und umgekehrt. Die Bedeutsamkeit des Gegenstandes im Bilde verbietet seine Verwendung als Träger stark eigenwertiger Farben. In der Entwicklung geben die lokalfarbigen Stile des 15. Jahrhunderts nur eine Gruppierung, nicht eigentliche Komposition der Farben. Die Eroberung der Darstellungswerte in der Raummalerei und ihre Vereinigung mit inten-

siven Eigenwerten versucht die Folgezeit. Der Neoimpressionismus erhebt alle Darstellungswerte zu höchsten Eigenwerten.

Eine mehr abstrakte Erörterung über den Begriff des künstlerischen Tatbestandes gab Herr Gustav Britsch. Er versteht hierunter einen Bestand am Kunstwerke, der eine geistige Verarbeitung von Gesichtssinneserlebnissen seitens des Künstlers als Entstehungsbedingung voraussetzt und sich dem Beschauer als theoretische Möglichkeit zum geistig-einheitlichen Erfassen seiner eigenen Gesichtssinneserlebnisse durch das Kunstwerk als Übermittler darbietet. Auf diese Definition versuchte er, ein kunstwissenschaftliches Arbeitsverfahren aufzubauen.

Endlich sprach Herr Wulff zum Thema der Gesetzmäßigkeit der Entwicklung in den bildenden Künsten. Er unterscheidet die Sehform als simultan gegebene zweidimensionale Ansicht eines Einzelobjektes von dem Sehbegriff als einem Komplex kontinuierlich zusammenhängender Sehformen, die zu dreidimensionaler Vorstellung verbunden sind. Beide können in zweidimensionaler Darstellung realisiert werden, der Sehbegriff außerdem auch in der Rundform, die Sehform auch im dreidimensionalen Relief. Das Streben nach Überwindung des Flächenzwanges charakterisiert die Entwicklung. Der Sehbegriff wirkt dabei anfangs störend und führt zu den Fehlern der zusammengesetzten Projektion, für die die ägyptische Kunst bekannte Beispiele bietet. Die Rundplastik als solche hat im Sehbegriff eine selbständige Entstehungsmöglichkeit, womit zugleich Hildebrands Reliefanschauung der Plastik überhaupt widerlegt ist. Es gibt eine kontinuierende Mehransichtigkeit. Die dreidimensionale Realisierung der Sehform im Relief wird endlich ebenfalls durch den Sehbegriff korrigiert, indem es sich aus der Fläche erhebt. Die Prioritätsfrage der beiden Formen ist abzulehnen. Der reproduktive Impuls kann von der Sehform wie vom Sehbegriff ursprünglich ausgehen. Schon die Gebärden lassen sich in diesen zwei Richtungen unterscheiden.

Zum Schluß sei aus dem Gebiete der philosophisch-ästhetischen Vorträge das wichtigste nachgetragen. In der zweiten allgemeinen Sitzung, die im Gegensatz zu den sonst in vier parallelen Sektionen geführten Verhandlungen sämtliche Teilnehmer des Kongresses vereinte, sprach Herr Basch von der Sorbonne in Paris über die Objektivität des Schönen. Er bekannte sich als Anhänger der Einfühlungstheorie. Aber auf der anderen Seite unterscheidet er das ästhetische Objekt als eines, dessen Form das Inhaltliche überragt und sich als das Erhabene, das Komische, das Schöne usw. aufdrängt. So handelte der Vortrag, wie der Redner zu Anfang selbst betonte, eigentlich von der Objektivität des Ästhetischen, nicht des Schönen. Demgegenüber versuchte in der Diskussion der Mannheimer Rechtsanwalt Dr. Theodor Alt ein objektiv Schönes zu begründen, das er in dem jeweilig vollkommensten Typus einer Gattung sehen will. Herr Basch führte in seiner Entgegnung unter allgemeinem Beifall aus, daß dies der Tod aller Kunst und aller Schönheit zugleich sei. Es sei nicht wahr, daß es nur ein Schönes gebe, das Schöne sei vielfältig wie die Natur, und ebenso seien die Möglichkeiten der Kunst ungezählt. Der Typus, den die Durchschnittsphotographie ergebe, — ein eigener Vortrag des Kongresses, den Herr Treu hielt, hatte diesem Verfahren des Übereinanderphotographierens vieler Individuen gegolten, — sei bestenfalls das Idealbild eines Coiffeurs.

Einen inhaltreichen Vortrag hielt schließlich Jonas Cohn über die Autonomie der Kunst und die Lage der gegenwärtigen Kultur. In ihren Anfängen ist die Kunst außerästhetischen Zwecken dienstbar. Die ästhetischen Elemente sind eingebettet in das Gesamtleben der Völker. Aus dieser ursprünglichen Pantonomie entwickelt sich erst eine Heteronomie, dadurch, daß die alten Formen als solche sich festigen. Die Kunst trennt sich vom Leben, ihre Eigenwerte kommen zum Bewußtsein, aber sie bleibt fremden Wertungen unterworfen. Es erklärt die Stellung des Künstlers Plato, der sich gegen die Kunst wendet, daß in ihm die Heteronomie, in der noch Reste der alten Pantonomie — die Identifizierung des Guten und des Schönen — ruhen, gegen die beginnende Autonomie auftritt. Und der gleiche Fall wiederholt sich in neuer Zeit in Tolstoi. Der Gedanke der autonomen Kunst, eines besonderen Kulturgebietes also, das nur ästhetischen Werten unterworfen ist, ist eine geschichtlich junge Erscheinung. Erst Schiller und Goethe formulierten ihn. Die Romantiker verfolgten ihn in sein Extrem und führten zugleich die Gegenbewegung herauf, die das Künstlerische dem Religiösen unterordnen wollte. Unsere Zeit ist in Gefahr, die Kunst vom Lebensgrunde zu trennen. Die Ablehnung aller Tendenz im Kunstwerk bezeichnet die Zerspaltenheit unserer Kultur. Der Künstler zieht sich von dem immer weiter rationalisierten Leben zurück. Er will sein Werk nur formal gewertet wissen. Ein Artistentum entsteht, und die Kunst hört auf, Sache aller zu sein. Als Ideal aber erhebt sich eine neue Pantonomie, die nicht mehr wie früher das Chaos bedeutet, sondern den Kosmos, der alle Gegensätze vereint.

Schon diese kurzen Inhaltsangaben der Vorträge, die im wesentlichen der einen Sektion für bildende Kunst angehörten, geben einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Gebotenen. Es handelt sich durchgehends um die Erörterung von Fragen, die dem Gebiet des kunstgeschichtlichen Kongresses fernliegen. Es ist wichtig, das zu betonen. Denn dieser neue Kongreß hat keineswegs die Absicht, den alten aus seiner Stellung zu verdrängen, sondern er will ihm ergänzend zur Seite treten. Führt der eine Kongreß die Forscher auf allen Gebieten der bildenden Kunst zusammen, so will der andere durch gegenseitige Aussprache die Grundbegriffe der Kunstwissenschaft überhaupt klären und vereinigt darum die Philosophen mit den Vertretern der Wissenschaft von den einzelnen Künsten, der Musik, Literatur und bildenden Kunst im engeren Sinne. Das naturgemäße Bündnis von Kunstgeschichte und Kunstwissenschaft ist in zahlreichen Werken der neueren Zeit vorbereitet. Auch dieser Kongreß ist nur eines der Zeichen unserer Zeit. Und gerade weil er zeitgemäß ist, trägt er auch die Bürgschaft der Lebensfähigkeit in sich.

*C. G.*



Samuel van Hoogstraten, Selbstbildnis als Jüngling
(Liechtenstein-Galerie, Wien)



Samuel van Hoogstraten, Selbstbildnis als Jüngling
(Sammlung Graf Eduard Raczynski, Schloß Rogalin in Posen)

## ZWEI SELBSTBILDNISSE VON SAMUEL VAN HOOGSTRATEN

Im Oktoberheft 1910 des Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond schrieb Prof. Dr. W. Martin ein Porträt eines blonden Jünglings, das Graf Raczynski zeitweise dem Mauritshuis geliehen hatte, einem unbekannten holländischen Meister aus Rembrandts Schule um 1640—1650 zu.

Vor einiger Zeit die Liechtensteingalerie in Wien besuchend, fiel mir die Ähnlichkeit dieses Bildes mit dem dort befindlichen Porträt eines blonden Jünglings, das die Signatur Samuel van Hoogstratens trägt, auf. Ein näheres Studium der zwei Bildnisse überzeugte mich davon, daß beide von derselben Hand gemalt wurden.




Samuel van Hoogstraten, Bildnis im Alter.
(Stich aus Hoogstratens Buch über die Malerei)

In beiden Werken fand ich einen bräunlichen Ton als vorherrschend mit einem Grüngrau in den Schatten, eine weiche Modellierung und Zeichnung, einen etwas trockenen Farbenauftrag mit pastosen, weißen Lichtern, u. a. auf den Haaren. Aber nicht bloß in der Malerei stimmen diese Porträts überein: auch die Ähnlichkeit der Gesichtszüge ist groß. Auf beiden sehen wir eine ovale Gesichtsform, ein kräftiges rundes Kinn, einen großen, etwas sinnlichen Mund, eine kleine, nach der Spitze etwas breit werdende Nase. Keine tiefgehenden Charakterstudien sind diese Köpfe, was eben von einem achtzehnjährigen Künstler auch nicht zu erwarten ist. Das Wiener Bild ist wohl das früheste der beiden; es ist 1645 datiert; Hoogstraten wurde 1627 zu Dordrecht geboren. Die Dargestellten scheinen in der Tat ungefähr dieses Alter zu haben. Dieses ist einer der Gründe, die mich glauben lassen, daß es Selbstbildnisse sind. Weiter haben die Augen den Ausdruck jemandes, der sich

im Spiegel beobachtet. Auch das Kostümliche weist auf Selbstporträts. Im Liechtenstein-Porträt muß die goldene Kette ihm Vornehmheit verleihen, während im anderen der eigentümliche lilagraue Rock ihn malerischer erscheinen lassen soll. Beides verrät den Nachfolger Rembrandts, dessen Atelier er noch vor kurzem mit so großem Erfolg besuchte.

Zum Schluß vergleiche man die beiden Jünglingsbilder mit dem Bildnis Hoogstratens in seinem bekannten Buch über die Malerei (Inleydinge tot de hooge School der Schilderkonst). Man wird in dem älteren Mann noch dieselben Gesichtszüge wiedererkennen.

*J. O. KRONIG.*

## NEKROLOGE

**Hans v. Bartels** †. Am 5. Oktober starb in München der Maler Hans v. Bartels. Es ist eine unliebenswürdige Pflicht, einen Künstler im Augenblick seines Todes abzulehnen. Sie ist zweimal undankbar, wenn es sich um einen Künstler handelt, der sich gewisse — allerdings sehr knapp bemessene — Verdienste um die Malerei erwarb und wenn man das Bewußtsein haben muß, mit einem fast bedingungslosen Widerspruch unzählige redliche Sympathien zu kränken. Aber hier hilft nichts. Wenn irgendwo und just in unserer tausend- und abertausendmal unbedenklich malenden Zeit nur die allergrößten Maßstäbe gelten dürfen, dann da, wo die Kunst in Frage steht. Bartels war ein sehr erfolgreicher Maler. Seine Bilder wurden von offiziellen Persönlichkeiten gekauft, denen die Motive seiner Darstellungen — Schiffe, Seewasser und so fort — und der trainierte Vortrag kostbar erschienen. Seine Bilder kamen sogar in die Museen; die neue Pinakothek besitzt ein Aquarell von ihm, wiewohl kaum eine Malerei im Grunde so wenig galeriefähig ist wie die seine. Ich weiß nicht, wie Bartels seine Kunst selber empfunden hat. Vielleicht machte er sich selber gegenüber gar keine Prätensionen, wenn die Leute meinten, seine Malereien seien eine außerordentliche Sache Er könnte einer jener Aristokraten gewesen sein, denen die Malerei eine faire Beschäftigung ist, die sich ihrer Grenzen bewußt sind und die gar nicht den Anspruch erheben, für Künstler in dem vollen Sinn des Wortes genommen zu werden, weil sie schließlich gesellig zu kultiviert, zu adligkonservativ sind, um einen alles übrige ausschließenden Beruf zu haben. Es ist nicht ohne symbolische Bedeutung, daß Bartels das Aquarell liebte. Man kann sagen, was man will: es ist die Technik der Amateure, und es wird niemand imstande sein, sich Courbet oder Manet oder auch nur Monet und Sisley oder etwa Israels und Liebermann und andere Maler bedeutender Marinen als dezidierte Aquarellisten vorzustellen. Vielleicht geht man weniger gegen Bartels selbst als wider sein Publikum an, wenn man seine künstlerische Bedeutung bezweifelt. Es ist nicht gewiß. Aber der Gedanke wäre beruhigend.

Bartels wurde am 25. Dezember 1856 in Hamburg als Sohn eines ehemaligen russischen Beamten aus livländischem Geschlecht geboren. Er dilettierte früh. Den ersten Unterricht gab ihm der Hamburger Marinemaler Rudolf Hardorff. 1876 kam Bartels nach Düsseldorf: in die Stadt der Traditionen der beiden Achenbach. Sein direkter Lehrer war der harmlose Adolf Schweizer. Vielleicht hatte Bartels Hoffnungen auf einen großen Stil im Sinn, als er nach Italien ging. Aber die Ausbeute der vier italienischen Fahrten, die er zwischen 1879 und 1884 unternahm, erhob sich nicht über das Niveau des belanglosesten landschaftlichen Genres. 1885 fixierte sich Bartels in München. Er gedachte, sich von dort aus Italien anzueignen; aber die Domäne seiner Interessen wurde zusehends mehr die Wasserkante. Schon in den siebziger Jahren hatte er aquarelliert; das Aquarell wurde seit der Mitte der achtziger Jahre seine Vorzugstechnik. Seit 1890 malte er viel in Holland; seit den neunziger Jahren hat er auch die Küste von Cornwallis — ihrer starken und weißen Brandung wegen — aufgesucht.

Die Verdienste des Künstlers liegen wesentlich auf technischem Gebiet. Er hat zur materiellen Durchbildung der Möglichkeiten des Aquarells viel beigetragen. Das Wesentliche seiner Technik bestand darin, daß er die Lasurmanier der alten englischen Aquarellüberlieferung — das Malen mit ganz durchsichtigen Wasserfarben — mit der Deckmanier, der Gouachetechnik verband; er wandte in einem und demselben Bild beide Techniken je nach ihrem Verhältnis zur Natur des darzustellenden Gegenstandes an. Das gemischte Verfahren war allerdings nicht neu: Menzel hatte die Kombination bereits versucht.

Es gibt Fälle, wo sich das Technische unmittelbar aus der Größe einer Anschauung ergibt; dann erst wird es bedeutend. In anderen Fällen wird das Technische lediglich als ein materieller Reiz entwickelt; dann kann es irgendwie interessant sein, aber es wird niemals an die Bedeutung geistiger Dinge grenzen. Ich rede hier nicht von der allen Unkünstlern so teuern Gedankenkunst, sondern von einer Kunst, die aus einer spirituellen Sinnlichkeit hervorgeht — von der Kunst, die im Grunde allein den hohen Namen der Kunst verdient. Mit dieser Kunst hat die Malerei, die Bartels hervorbrachte, nichts zu tun. Er nutzte die impressionistische Fleckentechnik zur Erzielung einer naturalistischen Illusion aus. Er hat nie gewußt, daß der impressionistische Fleck eine ideale Bedeutung, eine ideale Schönheit in sich selber trägt, daß er, wo er wirklich zum geistig angeschauten Formphänomen erhoben wird, ein höchster formaler Wert ist, der die Geltung eines geistigen Zwecks, nicht eines materiellen Mittels beansprucht. Bartels war mit einem Wort artistisch, aber nicht künstlerisch. Es ist noch nicht alles, wenn man Atmosphären herausbringt. Er ist nie über die brillante Reportage hinausgekommen; das impressionistische Mittel pflegte er, bildete er in seiner Weise durch, weil er damit ausgezeichnete Momentaufnahmen machen konnte. Ich kenne nur eine einzige Arbeit von Bartels, die mehr ist als höchst treffsichere Berichterstattung: das ist eine Ölstudie von 1893, die eine Ebbe bei Katwijk darstellt. Da ist etwas vom sublimen Geist Liebermanns zu spüren. Zweifellos hat Bartels mehr derlei gemalt. Aber das Durchschnittsbild seiner Malerei wird damit leider schwerlich verändert. Es existieren Dinge von ihm, die so schlimm sind wie eine routinierte Künstlerpostkarte. Etwas Fataleres als das Aquarell vom Friedhof von San Miniato in Florenz läßt sich schwer denken. Griff Bartels zu höheren Ansprüchen aus, so kam gemeinhin figürliche Genremalerei zu Tage. Auch das Erotische, das bei den Darstellungen junger Holländerinnen zuweilen mitkommt, ist genremäßig konventionell. Man muß beklagen, daß Bartels nicht auf der Linie blieb, die ihn dem Kunstgeist Liebermanns oder Monets hätte näherbringen müssen. Die Aquarelltechnik hätte dann künstlerisch fruchtbar werden können, wo sie jetzt nur artistisch respektabel ist. Man kann Aquarellist und wirklich ein großer Künstler sein. Menzel gibt Beispiele. Nur große Dinge geben ein richtiges Verhältnis zu sekundären Talenten wie Bartels eines war. Will man sich die Frage mit einem Schlage klar machen, so braucht man nur eine Marine von Bartels in Gedanken neben eine Welle von Courbet zu halten. Damit ist die Sache erledigt. Und nicht nur die besondere Sache, sondern auch

der Typus: denn das, was hier gegen Bartels gesagt wurde, gilt von Hunderten anerkannter Talente, die unsere Ausstellungen und das Gefühl des Publikums beherrschen.

*Wilhelm Hausenstein.*

Einer der bekanntesten amerikanischen Kunstsammler, **Benjamin Altmann**, ist gestorben. Altmann war Inhaber eines großen Warenhauses in New York, das durch die geschmackvolle Aufmachung und Vornehmheit der Waren bekannt ist. Als Sammler hat er vornehmlich die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts, an der Spitze Rembrandt, bevorzugt. Altmann machte wenig von sich reden, er lebte sehr zurückgezogen, ihm war jede Sensation verhaßt. So war auch seine Sammlung, die in ihrer Gesamtheit noch niemals ausgestellt wurde, nur einem engeren Kreise bekannt. *-th.*

In dem vor kurzem in Lemberg verstorbenen **Wladislaus Lozinski** verliert Polen sowohl einen Schriftsteller von großem Talent wie einen bedeutenden Sammler. Seine Bücher zur Kunst- und Kulturgeschichte Polens sind klassische Werke der polnischen Literatur. Speziell kunsthistorische Probleme behandelte er in dem Buche über die Lemberger Goldschmiede; aber auch in anderen Werken, wie »Das polnische Leben in vergangenen Jahrhunderten« oder »Das Lemberger Patrizier- und Bürgertum« gibt er wichtiges kunsthistorisches Material. Seine vielseitige Kunstsammlung war am reichsten an Gegenständen der polnischen Kunst, besonders an alten polnischen kunstgewerblichen Arbeiten. Alle diese Kunstwerke polnischen Ursprungs vermachte er dem Lemberger Städtischen Museum. Aber auch die Kunstwerke anderer Länder und das Haus des Verstorbenen an der Ossolinskistraße in Lemberg erwarb von dessen Erben (für 820000 Kronen) die Stadt, um dort ein neues Museum für polnische Kunst zu gründen.

**Dujardin-Beaumetz †.** Ende September starb auf seinem Landgut bei Limoux Dujardin-Beaumetz, der frühere Unterstaatssekretär der schönen Künste in Frankreich. Von 1905—1912 hat er sich durch sieben Ministerien hindurch gehalten. Der Diebstahl der Mona Lisa brachte ihn — unverdienterweise — um seine Popularität und beim nächsten Ministersturz um seine Stellung. Nun bei seinem Tod hat er eine gute Presse. Man rühmt seine Verdienste, seine glückliche Mischung von künstlerischer Einsicht (er war selbst Maler, bevor er sich der Politik zuwandte) und politischem Takt bei der Klassifizierung aller religiösen Gebäude ihrem Kunstwert nach, wie sie die Trennung von Staat und Kirche notwendig machte; ferner die Maßnahme, alle vom Staat angekauften Kunstwerke alljährlich in einer Ausstellung dem Urteil des Publikums zu unterbreiten. Es hielt ihm dabei zugute, daß er keine Richtung von Staats wegen ausschloß. Dujardin-Beaumetz kaufte in allen Ausstellungen, in den reaktionären sowohl wie in denen der Avantgarde; er war mit den magischen Worten »Acquis par l'Etat« so freigebig wie mit seinem Händedruck und seiner Anrede: »Cher ami«. Das Niveau der staatlich beglaubigten Kunst wurde freilich bei solchen Grundsätzen nicht gehoben. Größere Geldsummen, die ihm zur Verfügung standen, wurden in unzählig kleinere zersplittert; aber zwischen Montmartre und Montparnasse ließ er doch die Künstler leben, die einheimischen wie die fremden. Er war für demokratische Anschauungen auch in der Kunst, und er übte ein weitherziges Gastrecht. Mit starken Persönlichkeiten ließ er sich nicht gern ein. Während er am Ruder war, erstritt der Impressionismus seinen endgültigen Sieg, aber es ist bezeichnend, daß in den sieben Jahren weder ein Manet, noch ein Gauguin, noch ein van Gogh vom Staat angekauft wurde; aber er ließ zu, daß Legate von solchen Bildern im Louvre, im Luxembourg aufgehängt wurden. Im Grund war seine Richtschnur die, sich von Staats wegen überhaupt nicht in Kunstfragen zu mischen. Vielleicht gedeiht die Kunst dabei noch am besten. *A. D.*

## PERSONALIEN

× **Anton von Werner** hat in seiner Eigenschaft als Direktor der Berliner Akademischen Hochschule einen sechsmonatigen Urlaub angetreten, und es ist zweifelhaft, ob er in einem halben Jahre auf seinen Posten zurückkehren wird. In seine Vertretung teilen sich Prof. Julius Ehrentraut, der die Leitung der Hochschule selbst, und Prof. Josef Scheurenberg, der Werners akademisches Meisteratelier für Geschichte interimistisch übernimmt. Sollte der siebzigjährige Künstler, der die Berliner Hochschule nunmehr schon 38 Jahre regiert (seit 1875), am Schlusse seines Urlaubs die Geschäfte nicht mehr wieder übernehmen, so dürfte die längst schon dringend gewünschte Reform des akademischen Unterrichts in Charlottenburg endlich in Angriff genommen werden. Von vielen Seiten wird als mutmaßlicher Nachfolger Werners Arthur Kampf genannt, der als Vorsteher des zweiten Meisterateliers für Geschichtsmalerei in der Akademie seit Jahren eine hervorragende Stellung einnimmt. Bei Gelegenheit der Neubesetzung des Direktionspostens, die man also vielleicht zu erwarten hat, wird dann hoffentlich endlich auch die Frage der verwaisten Meisterateliers spruchreif werden, die in den Kunstkreisen Berlins mit wachsendem Befremden besprochen wird. Seit dem Tod Otzens im Jahr 1911 ist ein Meisteratelier für Architektur, seit dem Hingang Albert Hertels im Frühjahr 1912 ein Atelier für Landschaftsmalerei ohne Herrn — ein kaum glaublicher Zustand, der auch schon im Landtage zur Sprache gekommen ist. Auch dies ohne jeden Erfolg!

Die **Großen Goldenen Medaillen** der diesjährigen **Berliner Ausstellung** im Landesausstellungsgebäude werden jetzt bekannt gegeben. Hans von Bartels ist vor dem Empfang der Ehrung gestorben. Die übrigen Preisträger sind: Professor Wilhelm Haverkamp-Berlin, Professor Julius Jacob-Berlin, Stadtbaurat Professor Hans Grässel-München, und Oberhofbaurat Ernst von Ihne-Berlin. Gleichzeitig sind neun goldene Medaillen zur Verleihung gekommen an Bildhauer Hermann Pagels und Professor August Vogel-Berlin, Maler William Pape und Kurt Agthe-Berlin, Bildhauer Edmund Möller-Dresden und Stadtbaurat Professor Hans Erlwein-Dresden; an die Architekten Paul Baumgarten und Professor Bodo Ebhardt-Berlin und an den ordentlichen Lehrer an der Kunstakademie in Kassel, Architekten Professor Wilhelm Freiherr von Tettau.

## WETTBEWERBE

Zur Erlangung künstlerischer Plakatentwürfe für die im Jahre 1915 in **Barcelona** stattfindende »**Elektrizitäts-Ausstellung**« (Exposicion de Industrias Electricas) ist ein internationaler Wettbewerb ausgeschrieben worden, für den Preise von 5000, 2000 und 1000 Pesetas ausgesetzt sind. Als Schlußtermin für die Einreichung der Arbeiten ist zunächst der 1. Dezember 1913 festgesetzt worden. Die näheren Bedingungen des Wettbewerbes sind an der Geschäftsstelle der »Ständigen Ausstellungskommission für die Deutsche Industrie« (Berlin NW. 40., Roonstraße 1) zu erfahren.

## AUSSTELLUNGEN

× Eine große **Baukunstausstellung** in **Berlin** will der »Bund deutscher Architekten« im Jahr 1914 ins Leben rufen. Eine gewählte Kommission, die nähere Vorschläge machen soll, hat mit den vorbereitenden Verhandlungen

bereits begonnen. Die Ausstellung ist ausdrücklich als Ergänzung der jetzigen Leipziger Baufachausstellung geplant.

**Frankfurt a. Main.** Der Kunstsalon Goldschmidt zeigte im September eine umfangreiche Kollektion von Kandinsky. Sie interessierte vor allem dadurch, daß sie eine größere Anzahl älterer Arbeiten enthielt. Darunter sind Dinge von ganz kunstgewerblichem, ja malschulhaftem Charakter; andere, die in Technik und Farbengebung — bei allerdings größerer Freiheit den dargestellten Objekten gegenüber — an Bilder aus dem Kreise der Münchener Scholle erinnern. Eine ganze Reihe wiederum gänzlich andersartiger, mosaikartig wirkender Bilder ist von starkem — man darf wohl sagen russischem Farbenreiz; in Einzelheiten aber bleiben sie manchmal merkwürdig im Illustrativen stecken. Mehrere Landschaften ähneln aufs allernächste Bildern Erbslöhs; wiederum andere Bilder kleinen Formats von romantischer Stimmung und romantischem »Inhalt« nähern sich der Technik Monticellis. — Im ganzen bedeuten diese älteren Arbeiten Kandinskys für mich eine entschiedene Enttäuschung wegen der Unpersönlichkeit und Unsicherheit in den künstlerischen Mitteln und wegen der deutlichen Hinneigung zum kunstgewerblichen und Illustrativen. — So kommt man in einer Ausstellung wie der bei Goldschmidt dazu, auch die starken, manchmal faszinierenden Schönheiten der jüngeren Arbeiten mehr ihrer kunstgewerblichen dekorativen Wirkung nach einzuschätzen, als man es vielleicht tun würde, wenn man sie ohne Zusammenhang mit den älteren Bildern sähe. Und die künstlerischen Mittel der späteren Arbeiten stehen zweifellos häufig in viel engerem Zusammenhang mit denen der früheren, als es zunächst bei der scheinbar prinzipiellen Verschiedenheit erscheinen mag.

**Berlin.** Im Ausstellungssaale der Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums sind neue Druckarbeiten (Bücher, sowie kleine Drucksachen für Geschäfts- und Privatzwecke) der Druckerei **Poeschel & Trepte** in Leipzig ausgestellt, jener bekannten Druckoffizin, die sich in so hervorragendem Maße um die Hebung des Geschmacks verdient gemacht hat. Solche Ausstellung bietet naturgemäß nicht nur für Fachleute, sondern auch für das weitere Publikum Interesse.

## SAMMLUNGEN

× Das **»Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln«**, das erste Institut dieser Art in Europa, das von Prof. Adolf Fischer begründet wurde und geleitet wird, soll am 25. Oktober durch einen Festakt und ein großes Bankett im Gürzenich feierlich eingeweiht werden. Um dem ausgezeichneten Sammler ihre besondere Anerkennung für sein bisheriges Wirken auszusprechen, hat die Stadtverwaltung Kölns kürzlich beschlossen, eine Marmorbüste Fischers schaffen und im Museum aufstellen zu lassen. Der Auftrag fiel dem Kölner Bildhauer Bürger zu, der die Arbeit bereits soweit gefördert hat, daß ein Gipsabguß der Büste am Eröffnungstage fertiggestellt sein wird. — Eine eingehende Würdigung der Museums-Sammlung wird durch Dr. F. Lübbecke im Novemberhefte der »Zeitschrift für bildende Kunst« erfolgen; in diesem reich illustrierten Aufsatze wird ein großer Teil der interessantesten Stücke im Bilde vorgeführt werden.

## FORSCHUNGEN

Im Augustheft der Arte beginnt Gino Fogolari eine Studie über die **Geschichte der venezianischen Akademie** von ihrer Gründung im Jahre 1755 bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Er hat die Akten der Akademie durchgesehen und teilt daraus mancherlei über die Zustände dieser Gesellschaft, über die Art des Unterrichts und die Lebensbedingungen der Mitglieder mit. Bei dieser Gelegenheit werden dann die Gemälde besprochen, die satzungsgemäß von den Mitgliedern für das Lokal der alten Akademie im Fontego della Farina gestiftet wurden; sie haben sich noch zum größten Teil in den Beständen der Kgl. Galerie in Venedig auffinden lassen. Manches andere wenig bekannte Bild wird hinzugefügt, so daß mehrere kleinere, heute ganz vergessene venezianische Maler des 18. Jahrhunderts wieder ans Tageslicht gezogen werden. *— l.*

Im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlung (1913, Heft 3) veröffentlicht Freiherr Detlev von Hadeln eine kritische Studie über die **Zeichnungen Tizians** aus seiner Frühzeit. Nach seinen Ausführungen haben sich aus der Zeit zwischen 1510 und 1530 nur 12 Blätter von Tizian erhalten. Sie sind zum größeren Teil mit ausgeführten Arbeiten ganz deutlich verknüpft; drei Blätter sind auf Grund der bei den gesicherten Zeichnungen gewonnenen Stilmerkmale zu bestimmen. Durch diese Beschränkung stellen das Bild von Tizians Zeichenweise in seiner ersten Periode und ihre Entwickelung sich sehr klar heraus. Er verzichtet ganz auf die Arbeit mit dem Pinsel und erreicht die malerische Wirkung durch die Lagerung der Striche; fast immer wendet er die Feder an, nur gelegentlich den Kreidestift. Die Entwickelung verläuft so, daß anfangs die Strichlagen regelmäßig in größerer oder geringerer Dichtigkeit angeordnet werden wie bei einem Holzschnitt und erst später eine freiere, abkürzende Zeichnungsart sich durchzusetzen beginnt. *— l.*

## VERMISCHTES

**Besnards neues Deckengemälde in der Comédie Française.** Mit einer dem Direktor der Villa Medici und dem ersten Theater Frankreichs gebührenden Feierlichkeit ist am 30. September das neue Deckengemälde Albert Besnards in der Comédie-Française enthüllt worden. Man sah Fragmente davon bereits im Salon, und es wurde schon damals ersichtlich, daß es (bei spielender Lösung der perspektivischen Forderungen) dem Maler darauf ankam, durch eine Licht- und Farbenorgie den Beschauer nicht zum Nachdenken über das Thema kommen zu lassen. Vielleicht darum, weil das Gedankliche an dem Werk von ziemlicher Primitivität ist, wenn auch der Umkreis heidnischer und biblischer Anschauungen umschritten wird. Vor den Statuen von Corneille, Racine, Molière, Hugo spielt sich der erste Sündenfall ab: Adam und Eva den verbotenen Apfel speisend; links und rechts von ihnen die allegorischen Gestalten der Tragödie und der Komödie. Die andere Hälfte der Decke nimmt die feuerflammende Fahrt des Sonnengottes Apollo, zugleich Vaters aller Künste, mit dem Gefolge der Horen ein. Man wird nicht von Besnard, wenn er umfassende dekorative Gemälde konzipiert, mystische Eingebungen erwarten, wie sie Maurice Denis kennt, Besnard überkommen nur koloristische Visionen, die im Grunde der Stilisierung widerstreben. Man wird sein letztes Werk um seiner unvergleichlichen Handfertigkeit und sinnenfälligen Farbenpracht willen bewundern und doch zugeben müssen, daß er an den großen dekorativen Problemen der Zeit vorüber gegangen ist. *A. D.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 5. 24. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## TAGUNG FÜR DENKMALPFLEGE UND HEIMATSCHUTZ

*(Schluß aus Nr. 3)*

Am zweiten Tage bildete den ersten Gegenstand der Beratungen der Wasserbau in seinen Beziehungen zur Denkmalpflege und zum Heimatschutz. Die beiden Berichterstatter Stadtbaurat Schaumann (Frankfurt a. M.) und Oberregierungsrat Dr. Cassimir (München) vertraten in ihren ausgezeichneten Referaten mit Entschiedenheit die Standpunkte der Denkmalpflege und des Heimatschutzes und zeigten an wohlgewählten Beispielen, daß es recht wohl möglich sei, ihre Forderungen zu berücksichtigen, während die Wasserbauer bekanntlich bisher fast ganz unerbittlich auf ihren Forderungen (Durchflußbreiten und Durchflußhöhen, Pfeilerstellung, Höhenlage der Fahrbahn usw.) verharrten mit dem Hinweis, daß andere Möglichkeiten nicht vorlägen: dabei gerät der Maßstab der Brücke oft in Widerspruch mit dem Maßstab der Bauten an beiden Ufern. Noch viel gefährlicher für Stadtbilder und einzelne Bauwerke sind Veränderungen der Höhenlage des Wasserspiegels, Flußkanalisierungen und Veränderungen der Ufer. Bei einseitigem Vorgehen zerstören die Wasserbautechniker oft die Wechselwirkung zwischen Stadt und Fluß, die, ursprünglich auf wirtschaftlicher oder verkehrstechnischer Grundlage ruhend, in unserer Empfindung zu einem einheitlichen Kunstwerk zusammengewachsen ist. Der Wasserbautechniker beruft sich auf die Forderungen bei höchstem Hochwasser, aber eine andere Frage ist es, ob man dem Fluß wegen der Erhaltung eines Baudenkmals nicht ab und zu etwas vorschriftswidriges Verhalten gestatten kann. Darf nicht die Flutrinne hier und da eine Ausbauchung erhalten, muß die »hochwasserfreie« Höhe der Straßen nicht auch einmal zugunsten eines Baudenkmals gesenkt werden, selbst auf die Gefahr hin, daß hier alle zehn Jahre eine Überflutung von wenigen Stunden eintritt? Den Technikern gegenüber betonte Schaumann, daß die Hochbauten unbedingt dem Architekten anvertraut werden müßten, und daß die alten schönen Stadtbilder erhalten werden können, wenn nicht der Techniker mit seinen Errungenschaften, sondern der Künstler das erste Wort hat. Es kann schlechterdings nicht zugegeben werden, daß Maßnahmen, die geeignet sind, Baudenkmäler auf das schwerste zu schädigen, ganz einseitig vom Standpunkt der Technik ohne Berücksichtigung der Interessen der Denkmalpflege festgelegt werden. Daß mit gesundem Menschenverstand, mit natürlichem Gefühl und vor allem mit einem warmen Herzen für unsere Denkmäler da schon viel erreicht werden kann, erläuterte der Vortragende weiterhin ausführlich an dem Beispiel von Frankfurt a. M., wo es gelungen ist, für den Ersatzbau der alten Mainbrücke eine steinerne Brücke durchzusetzen und dem Entwurf eine Gestalt zu geben, die mit der Umgebung in künstlerischem Einklang steht. (Allerdings betonte Herr Linnemann aus Frankfurt, die Interessen des Heimatschutzes seien noch nicht genügend berücksichtigt, indem der Baumbestand der Maininsel zum Teil bedroht sei. Dem stimmte der Vorsitzende Rehorst bei.) Schaumann forderte geradezu, es müßte durch Verordnungen festgelegt werden, daß die entscheidenden Stellen alle Entwürfe zu Wasser- und Brückenbauten den zuständigen Organen der Denkmalpflege ohne weiteres zur Begutachtung vorzulegen haben, und daß die Denkmalpfleger auch bei der Ausführung größerer Wasserbauten dauernd gehört werden müßten, weil hier oft ganz unvorgesehene Dinge entschieden werden müssen. Der Redner schloß mit dem Hinweis auf die einseitige Ausbildung unserer Techniker auf den Hochschulen und befürwortete auch ihre allgemeine Durchbildung; sie werde sie zu Bundesgenossen der Denkmalpflege und des Heimatschutzes machen.

Oberregierungsrat Dr. Cassimir-München schloß sich in den wesentlichen und grundlegenden Gesichtspunkten den Ausführungen des Referenten Stadtbaurats Schaumann an. Er ergänzt dessen Darlegungen noch durch Ausführungen über Flußkorrektionen und die Ausnutzung der Wasserkräfte. Er legte ausführlich dar, daß das System der Begradigungen und der Normallinien bei Flußkorrektionen nicht nur die Schönheit der Flußläufe zerstört, sondern sich auch wirtschaftlich als ungünstig erwiesen habe. Heute hat in Bayern durch staatliche Verordnung die schablonenmäßige Geradleitung der Flußläufe aufgehört, mit der unnötigen Umgestaltung der Flüsse in »Gebilde des Zirkels und Lineals« hat es ein Ende. Als Hauptgrundsatz gilt heute, daß alle Bauten möglichst der bestehenden Flußlage anzupassen sind, die früher so beliebten Durchstiche sind auf das unvermeidliche Maß zu beschränken. Auch bei der Ausnutzung der Wasserkräfte lassen sich, wie der Redner an dem Beispiele des Walchensee-Projektes darlegte, recht wohl Radikalkuren vermeiden und die ästhetischen Forderungen neben den finanztechnischen berücksichtigen.

Zum Schluß hob er hervor, daß gerade der schaffende Ingenieur von allem Anfang an bei der Bearbeitung seiner Projekte auch die ästhetischen Gesichtspunkte würdigen und von selbst rechtzeitig die maßgebenden Ratgeber beiziehen, sie nicht aber als lästige Störenfriede betrachten solle. In dieser Beziehung läßt die Ausbildung der Ingenieure viel zu wünschen übrig. Zum mindesten dürfte der in der öffentlichen Verwaltung tätige Ingenieur sich nicht

auf den einseitigen fachtechnischen Standpunkt beschränken, sondern müsse sich ein großes Maß volkswirtschaftlicher Kenntnisse aneignen und schon an der Hochschule eine Vorlesung über ästhetische Fragen hören, die ihn in den Stand setze, die Denkweise des Architekten und Künstlers verstehen und schätzen zu lernen. Zu allem aber, so schloß der Redner, gehört die Begeisterung für eine hohe, ideale Sache. Der Schutz der Heimat, der Schutz der Natur verdient diese Begeisterung. Im Zauberkreis der Natur erfüllt sich unser Herz mit neuer Kraft, wenn uns auch noch so sehr die niederen Sorgen des Daseins drücken. »Greifen wir daher nicht ohne zwingenden Grund in die Naturschönheiten ein, die in ihrer stillen Erhabenheit einen wohltuenden Gegensatz bilden zu dem ruhelosen Hasten eines gewinn- und genußsüchtigen Menschengeschlechts!« Diese Worte aus dem Munde des obersten staatlichen Beamten auf dem Gebiete des bayrischen Wasserwesens sollte man in jedem Wasserbauamte in großen Buchstaben an die Wände schreiben.

Das Gebiet des Wassers behandelte noch ein dritter Vortrag: Dr. med. Georg Bonne (Kleinflottbek) sprach über die Verunreinigung der deutschen Flüsse, die durch die schnell wachsenden großen Städte und durch unsere ständig zunehmende Industrie zu Kloaken zu werden drohen. Da das Thema dem Zwecke dieses Blattes ferner liegt, müssen wir darauf verzichten, auf die überaus beherzigenswerten Ausführungen hier einzugehen.

Endlich sprach noch in glänzender Weise in freier Rede der Baudirektor Fritz Schumacher über die Baupflege des Hamburgischen Staates. Das Hamburgische Baupflegegesetz von 1912 ist eine Vereinigung von dem, was an anderen Orten teils als »Denkmalschutz«, teils als »Verunstaltungsgesetz« ausgebildet ist. Alle historischen Denkmale, auch Grabdenkmäler und Naturdenkmäler sollen inventarisiert werden und sind der Pflege einer Kommission zum Schutz ihrer Eigenart und ihrer Umgebung anvertraut. Als besonderes Arbeitsgebiet ist dieser Kommission aber die Sorge für die Neubauten übertragen, und diese Sorge umfaßt die gesamte Bautätigkeit privater und staatlicher Natur in allen Distrikten des Hamburger Gebietes. Die Kommission kann Einspruch erheben gegen alle Bauabsichten, in denen sie eine Verunstaltung oder in gewissem Zusammenhang eine Beeinträchtigung eines Straßen-, Orts- oder Landschaftsbildes erkennt. Verlangt sie dabei Maßnahmen, die den Bauenden in den gesetzmäßig ihm zustehenden Rechten für die Ausnutzung seines Grundstückes in bezug auf die Grundfläche und Höhe beeinträchtigen, so muß sie eine entsprechende Entschädigung beantragen, die, falls keine Einigung über ihre Höhe erzielt wird, von der Schätzungskommission zu bestimmen ist. Wird das Verfahren nicht innerhalb fünf Monaten abgeschlossen, so erlischt der Einspruch.

Diese weitgehenden Pflichten und Rechte sind nun einem ausführenden Körper anvertraut, der so zusammengesetzt ist, daß die größtmögliche Bürgschaft für eine sachgemäße und objektive Behandlung gegeben wird. Die beschließende Gewalt liegt in der Hand einer gemischten Kommission, die aus drei Mitgliedern des Senats und sechs Mitgliedern der Bürgerschaft besteht; diese Kommission kann nach »ihrem Ermessen« entscheiden und gründet ihre Entscheidungen auf das Gutachten eines sachverständigen Beirates, der unter seinen 25 Mitgliedern sachverständige Vertreter der verschiedensten in Betracht kommenden Instanzen enthält. Die Mitglieder teilen sich in kleinere Arbeitsgruppen. Die Kommission hat ein eigenes, einem künstlerisch befähigten Bauinspektor unterstelltes Bureau, in dem alle Eingänge vorgearbeitet werden. Aus diesem Bureau ergibt sich von selber die wichtige Einrichtung einer Bauberatungsstelle. Und hierin sieht der Redner die vielleicht bedeutsamste Seite der Gestaltung der Hamburger Baupflege. Es ergibt sich daraus die Möglichkeit, über die bloße kontrollierende Einzelarbeit hinaus den Antrieb zu einer aufwärtsweisenden Baugesinnung in die Alltagstätigkeit einer Stadt zu bringen.

Die wichtigsten Gesichtspunkte, nach denen eine Baupflegetätigkeit für die schwierigen Verhältnisse der Großstadt ersprießlich werden kann, sind nach Schumacher: Streben nach gesunder Massenverteilung, konsequente Dachausbildung, Vereinheitlichung von Baukomplexen, Kontrolle der Übergänge zwischen verschiedenen Architekturen, solide Materialbehandlung. Er zeigte im Lichtbilde einige vortreffliche Beispiele für Arbeiten, welche die Baupflege unter Leitung des Vorstandes des Baupflegebureaus Bauinspektor Hellweg bisher geleistet hat und fügte verschiedene Abbildungen hinzu, welche zeigen, wie die Vorgängerin der Baupflege, die Fassadekommission der Mönckebergstraße, bei diesem schwierigen Durchbruch im Zentrum der Stadt gearbeitet hat.

Für das Ziel, dem unbestimmten Gesamtbilde, das die moderne Großstadt zurzeit bietet, wieder einen bestimmten Charakter zu erobern, sieht der Redner das Mittel allein darin, daß die gesamte künstlerisch arbeitende Architektenschaft einer Stadt anknüpfend an einen für die Gegend charakteristischen Baustoff einen Materialstil entwickelt, der zu einer für die mannigfaltigen neuen Bedürfnisse der Großstadt geeigneten Alltagssprache wird, die dann auch der Durchschnittsbauende zu sprechen vermag. Das hat München für einen lokalen Putzstil bereits geleistet. Für Hamburg sieht er ein ähnliches Ziel in der systematischen Kultur des Backsteinmaterials. Es ist natürlich dabei an manche Eigentümlichkeiten der früheren, schön entwickelten norddeutschen Backsteinbauweise anzuknüpfen; der Redner warnt aber davor, hierbei das Ziel in einer verkannten Auslegung des Heimatschutzgedankens und nur auf eine sentimentale Nachahmung eines vermeintlichen alten Baucharakters einzustellen.

Das Problem »Heimatschutz und Großstadt« verlange ein Loslösen von den Rezepten der Vergangenheit. Das Heimatliche, das es zu wahren gäbe, liege in einem konsequenten Behandeln der Erfordernisse von Ort und Material. Die Rücksichten auf Erfordernisse des Zweckes lösten innerhalb der Grenzen der heutigen Großstadt das Schaffen ganz von selber los zu einer

selbständigen Weiterbildung des Überlieferten. Nur eine Baupflege, die ihre Aufgabe in diesem weitherzigen Sinne verstehe, könne von Segen werden für eine Großstadt.

Aus den geschäftlichen Mitteilungen und Beschlüssen der Tagung ist noch zu erwähnen, daß die nächste gemeinsame Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz 1915 in Köln stattfinden wird, während für den nächsten Tag für Denkmalpflege 1914 schon im vorigen Jahre Augsburg gewählt worden ist, ferner daß der zweite Band der gesammelten Berichte über die Tage für Denkmalpflege 1901 bis 1912 im Verlage von E. A. Seemann (mit Unterstützung des Reichsamts des Innern) demnächst erscheinen wird.

Die gesamte Tagung, die durchaus harmonisch verlief, wurde abgeschlossen durch einen Ausflug nach Bautzen und Pirna, der die auswärtigen Denkmalpfleger und Heimatschützer mit zwei alten sächsischen Städten bekannt machte. Namentlich Bautzen mit seinen alten Befestigungstürmen, den großartigen Resten der Stadtmauer, die hochthronende Ortenburg mit ihren Giebeln und dem berühmten Bildnisrelief des Matthias Corvinus, die alten Straßen mit den Barockhäusern, die wundervollen Blicke in das Spreetal, die neue steinerne Kronprinzenbrücke, die das Spreetal so reizvoll überbrückt, die alten bedeutsamen Kirchen, das malerische Rathaus, die Friedhöfe — all das erregte immer von neuem die staunende Bewunderung der Denkmalpfleger und Heimatschützer, die zumeist von der altertümlichen Schönheit der Stadt und der Pracht der zahlreichen alten Baudenkmäler des sächsischen Nürnberg keine Ahnung gehabt hatten.

Bürgermeister Rehorst gab beim gemeinsamen Mahle der Begeisterung aller Teilnehmer über die herrlichen Schätze Bautzens beredten Ausdruck; er sei geradezu beschämt, diese Perle im Deutschen Reiche bisher nicht gekannt zu haben. Alsdann aber gab er den Vätern der Stadt Bautzen mit köstlichem Humor den Rat, die innere Lauenstraße nicht, wie dies beabsichtigt sei, zu verbreitern, da sie dem Verkehr völlig gewachsen und auch eine Verschönerung der Stadt von der Verbreiterung keineswegs zu erwarten sei. Die Hohe Straße in Köln und die Oxfordstreet in London könnten die Bautzner wohl lehren, was schmale Straßen zu leisten vermöchten, die innere Lauenstraße aber sei breiter als diese Straßen und habe viel, viel weniger Verkehr aufzunehmen.

Nicht minder erregte Pirna mit seinen alten Straßen, dem köstlichen Marktplatz, der alten prächtigen Marienkirche (hier gab Cornelius Gurlitt die nötigen Erläuterungen) und der wundervolle Blick vom Schloßrestaurant auf die Altstadt und das Elbtal die freudige Bewunderung der Denkmalpfleger und Heimatschützer.

Eine kleinere Anzahl der Teilnehmer an der gemeinsamen Tagung besuchte endlich am fünften Tage die Internationale Baufach-Ausstellung in Leipzig.

*PAUL SCHUMANN.*

## NEKROLOGE

Kürzlich starb in **München** der Maler **Julius Adam**, der als »Katzenadam« eine fatale Popularität genossen hat. Adam war am 18. Mai 1852 geboren. Sein Vater war der Lithograph Julius Adam, der die Schlachtenzeichnungen des alten Albrecht Adam — seines Vaters — auf den Stein gebracht hat. Julius Adam — der zweite dieses Namens, der Enkel des trefflichen Albrecht — empfing seine Ausbildung bei Wilhelm Diez, also in einer Schule, die neben den Genretraditionen ausgezeichnete koloristische Überlieferungen verwaltete. Adam kam auch mit dem gleichzeitigen Leiblkreis in Berührung. Aus jenen Jahren datieren seine besten Arbeiten, die über den vielen, allzuvielen Katzen unbillig vergessen worden sind und die es wert wären, kollektiv gezeigt zu werden, damit in unserem Bewußtsein nicht ein allzukägliches Bild dieses Malers fortlebe. Zweifellos war Adams ursprüngliche, durch eine lange und breite Familientradition gestützte Begabung nicht belanglos wie die ewigen, unausstehlichen, jeder künstlerischen Wesenheit baren Katzen seiner Spätzeit, aus denen er namentlich seit seinen Mappenwerken aus den Jahren 1892 und 1894 eine heillos gefällige Spezialität gemacht hat. Der Fall Adam ist indes eine kleine Tragödie. Er beweist — wie der Fall Grützner — die Abhängigkeit der Talente von der Gesellschaft. Hätte das Publikum von Adam nicht immer Katzen geradezu erpreßt, so hätte seine Entwicklung wahrscheinlich eine erfreulichere Richtung genommen. Wir wollen jedenfalls, so entschieden wir den süßlich gepinselten Naturalismus der Katzen Adams aus dem Buch der Kunstgeschichte ausstreichen, nicht dem Menschen und Maler Adam das aufbürden, was auf die Rechnung einer unkünstlerischen Gesellschaft kommt. *W. H.*

## PERSONALIEN

**Krakau.** In der Verwaltung des Fürstlich Czartoryskischen Museums in Krakau sind nach dem Tode des Prof. M. Sokolowski Änderungen eingetreten. Als Direktor ist Prof. **Smolka** und als Konservator Dr. **H. Ochenkowski** berufen worden. Dr. Ochenkowski, der letztlich als Volontär am Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin tätig war und sich in Deutschland als Dürerforscher bekannt gemacht hat, hat die Ausarbeitung des Katalogs der reichen Sammlungen des Museums übernommen.

Zum Direktor des polnischen Nationalmuseums in **Rapperswyl** in der Schweiz ist **Konstantin Zmigrodzki,** bis jetzt Konservator des Museums zu Witebsk, ernannt worden.

## DENKMÄLER

**München.** Ende September wurde in München ein **Denkmal für den verstorbenen Prinzregenten Luitpold** enthüllt. Adolf Hildebrand hat die Reiterfigur modelliert, die Millersche Erzgießerei den Bronzeguß ausgeführt. Es dürfte wenig Denkmäler geben, die mit dieser Sicherheit des bildnerischen Taktes in die Situation hineingeschaffen sind. Das Denkmal ist in der Längendimension dem kurzen östlichen Flügel des Nationalmuseums parallel. Von hinten wird das Monument räumlich durch den Hubertustempel gehalten, einen Barockpavillon von weiten, einfachen und bestimmten Formen, der schon vor Jahren nach Hildebrands Angaben in der Rücksicht auf das projektierte Denkmal erbaut wurde. Samt dem Tempel steht das Denkmal auf einer Gartenterrasse, die das Niveau der Prinzregentenstraße mäßig übersteigt. Kommt man von dem wundervollen Empirepalais der österreichischen Gesandtschaft, so läuft man geraden Weges auf das Denkmal zu, das sich nun im Zusammenhang mit der architektonischen Folie, dem Hubertustempel, vorzüglich geltend macht. Unmittelbar vor dem Monument ist der Platz eingetieft wie ein Bassin; die Eintiefung ist durch eine architektonisch strenge Anlage von gestutzten Buchs-

bäumchen und niedrigen Pflanzen, die mit angenehmen Pflasterungen abwechselt, als wesentliches Glied der Platzstruktur ruhig betont. Der Sockel des Reiterdenkmals, oben ein wundervoll schlichter, in den Maßen sehr gelungener oblonger Block aus blaßbuntem Marmor mit runder Schmalfront und rundem Ende, greift mit dem unteren Teil, einem Muschelkalkquader, in dies Gartenparterre hinab. In der unmittelbaren Nähe des Denkmals sind die Wege unmerklich so geführt, daß sich das Monument dem Beschauer nur in lauter durchgearbeiteten Ansichten darbietet. Die entscheidende Ansicht gibt sich nach der Seite, die den natürlichsten Zugang bietet: nach Südwesten. Nach dieser Seite entfaltet das Denkmal seine größte Breite; nach dieser Seite öffnet es sich. Es wird viel davon abhängen, daß die Platzseite, die noch etwas offen ist, nach den Tennisplätzen an der Südseite der Prinzregentenstraße, nach der Alexandrastraße und dem Katasterbureau zu eine glückliche architektonische Definition erhält. Man möchte zum Himmel flehen, daß da nichts verdorben wird und daß sich dieser Platz nach Süden und Südwesten eines Tages klassisch schließen möge. Das Problem ist gleichsam vorherbestimmt; hoffentlich wird es empfunden und hoffentlich werden die Bauten an diesem Platz eine öffentliche Angelegenheit sein, wie der künstlerische Beziehungspunkt des Platzes, das Denkmal, eine öffentliche Angelegenheit ist. An sich selber ist das Monument wohl nicht so ausdrucksvoll wie als plastisches Zentrum einer überaus wohltuenden räumlichen Situation. Bei Hildebrand sondert sich eben nie ein Formproblem von dem Situationsproblem; das zweite überwiegt so sehr, daß das erste einigermaßer an Spannung verliert und sich zumeist auf gelassene Fragen eines unbeirrbaren künstlerischen Anstands reduziert. Der Regent ist barhäuptig; sein rechter Arm greift etwas aus, weil das Raumbild auch von vorn einer gewissen Breite bedarf. Die Funktion des idealen Mantels, der dem Reiter breit um die Schultern gelegt wurde, ist der räumlichen Funktion des Armes verwandt und ebenso die räumliche Funktion des leicht nach der Seite gekehrten, dadurch in einiger Breite erfaßten bärtigen Kopfes. Die kräftigen Schenkel wirken wie nackt. Das Pferd ist prachtvoll; in der nordwestlichen Ansicht hat es eine fast barocke Energie der Streckung. Im ganzen ist das Werk nicht ohne eine gelinde Intimität. Sie verbindet sich in ihrem temperierten Naturalismus erstaunlich gut mit der Lösung des Situationsproblems. Alles in allem: München ist um ein köstliches Gut reicher geworden, und wiewohl man an dem Denkmal im ganzen eine gewisse Gewalt des plastischen Ausdrucks vermißt, wünscht man doch, daß diese geradezu lateinische Kultur der Denkmalsplastik das Normalmaß der Denkmalskultur des durch Bronzemänner eifrig und fürchterlich verunzierten neuen deutschen Reiches würde. *W. H.*

**München**. In der Millerschen Erzgießerei war Ende September und Anfang Oktober der fertige Guß des **Kolossalmonuments** ausgestellt, das der Schwabenverein in Chicago dem Gedächtnis Goethes widmet und das nun nach Amerika transportiert wird. Von den neun Konkurrenten, unter denen auch Lederer und Wrba waren, gewann den Preis der Münchener Bildhauer Hermann Hahn, der aus der Schule Hildebrands hervorgegangen ist. Die amerikanische Denkmalkommission hatte die vernünftige Bedingung gestellt, daß das Denkmal nicht eine Porträtstatue, sondern ein plastisches Symbol des goetheschen Geistes sein solle. Hermann Hahn schuf den Kolossalakt eines Jünglings, dessen Kopf für den, der so will, eine ideale Ähnlichkeit mit dem des jungen Goethe hat. Das rechte Bein des Jünglings ist auf einen Block gestützt; auf dem horizontalen Oberschenkel hat sich ein fernhin ausblickender Adler niedergelassen; auf dem Rücken des Tieres ruht die rechte Hand des Jünglings. Das linke Bein ist straffes Standbein. Die Schultern umgibt ein kurzer Mantel, der für die räumliche Erscheinung der Rückenansicht als Vermehrung des Volumens wesentlich ist. Die ganze Gestalt ist leicht vornüber gebogen, damit sie sich dem von schrägunten schauenden Betrachter bildnerisch kundgeben kann. Es ist natürlich, daß derartige Kolossalfiguren — die Gestalt ist fünf Meter hoch — in der Nähe leicht leer wirken, und es soll nicht kurzerhand dem Künstler vorgeworfen werden, was vielleicht auf die Rechnung einer Aufstellung in dem Distanzen entbehrenden Gußhause kommt. Der Steinsockel, der eine Höhe von vier Metern haben wird, wird den Eindruck schon sehr verändern. Allerdings scheint es, als ob die künstlerische Gestaltung der Vision bei allem Anstand der Gesamtform wie der Einzelform der Dämonie entbehre, die niemals fehlen darf, wo die großen Kunstwerke zustandekommen sollen. Ein nach allen Seiten abschließendes Urteil wird freilich nur der fällen können, der das Monument an seinem Platz sieht. Die plastische Situationsskizze zeigt einen parkartig angelegten Platz, der von einer dichten Hecke umgeben ist. Der Hecke entlang sollen Marmorbänke aufgestellt werden. Die Bank in der Mitte — genau in der Tiefenlinie des Denkmals — wird an einem Überbau eine Plakette tragen, die den Kopf Goethes zeigt. An dem Monument ist zum mindesten — mag man wie ich auch die positive Ausführung für problematisch halten — das Prinzipielle wertvoll: der Verzicht auf das Porträtmonument, das im Grunde weder der Idee des Denkmals überhaupt, die eine öffentliche Idee ist, noch vollends den Gesetzen der Kolossalplastik entspricht. Porträtdenkmäler sind gemeinhin Übertragungen bürgerlicher Genremaßstäbe auf öffentliche Formprobleme, die ihrem Wesen nach doch die intime Form des Bildnismäßigen verbieten. Das heißt nicht, das die porträtmäßige Denkmalkunst in allen Fällen unmöglich sei; Rauch, Rietschel — und der Regent von Hildebrand beweisen das Gegenteil. Aber wo das Problem prinzipiell gedacht und wo es bis zu den letzten Konsequenzen durchgearbeitet wird, ergibt sich die Notwendigkeit einer von Bildnisabsichten freien Denkmalplastik, sofern, wie das Wort Denkmal andeutet, monumentale Formen gesucht werden. Die Arbeit Hahns ist ferner insofern prinzipiell wertvoll, als sie den groben und billigen Monumentalismus des Bismarck von Lederer verschmäht. Wie weit der Klassizismus der Hildebrandschule ins Monumentale gesteigert werden kann, ist dabei allerdings die Frage. Indes ist die Arbeit Hahns sicher vielen sympathischer als der Quadermonumentalismus anderer, die das Schlagwort von der architektonischen Plastik ganz äußerlich verstehen und damit nur eine rohe Anschauung zuwege bringen. *W. H.*

## AUSSTELLUNGEN

**Berliner Ausstellungen.** Die Berliner Herbstausstellungen, die zurzeit am meisten Aufmerksamkeit beanspruchen, zeigen das eigentümliche Bild, daß sie gleichsam die Kunst der Gegenwart, also die reife und gefestete Moderne des Sezessionskreises, ausschalten und zwischen der Kunst der Vergangenheit und der der Zukunft ohne Bindeglied hin- und herschaukeln. Das beleuchtet die herrschende Situation: daß das stärkste Interesse auf der einen Seite der soliden Tradition früherer Jahrzehnte, auf der andern den noch unklaren und unsicheren Experimenten der jüngsten Strömung sich zuwendet.

Bei Schulte findet man eine Gedächtnisausstellung für Karl Haider, die fast alles, was man von dem süd-

deutschen Künstler seit Jahr und Tag an verschiedenen Stellen gesehen hat, zu einer sauberen Übersicht zusammenbringt. Die sehr persönliche Art Haiders, die sich zwischen Leibl und Thoma einschob und dabei noch ein Gran Böcklin hinzunahm, wird hier in ihrer deutschen Treuherzigkeit, Ehrlichkeit und Romantik ausgebreitet, die so sehr einem inneren Impuls entsprang, daß man darüber die unmalerische, ja antimalerische Härte seiner zeichnerischen Vortragsmanier gern vergißt.

Erheblich mehr Neues bringt eine große Steffeck-Ausstellung bei Cassirer, wo man einmal die Hauptmasse des Materials vereinigt hat, das seit der Jahrhundertausstellung zur Kenntnis dieses Künstlers ans Licht gekommen ist. Unter den tüchtigen und redlichen Meistern der älteren Berliner Malerei des neunzehnten Jahrhunderts, die sich um das Phänomen des jungen Menzel gruppierten, wandelt Karl Steffeck nicht gerade in der vordersten Reihe. Er balanciert bereits auf der Grenze. Als der begabteste Schüler Franz Krügers, der dann der erste Lehrer Max Liebermanns wurde, steht er mit einem Bein schon in jener Zwischenzeit, da die guten Traditionen sich verflüchtigten und der solide Realismus des früheren Geschlechts in die vagen Konstruktionen der Historie hinabglitt. So stieß er zu den Pathetikern der »großen Schinken«, und als er 1880, zweiundsechzig Jahre alt, nach Königsberg ging, wo er noch zehn Jahre lang die Hochschule regierte, war er ein »Geschichtsmaler« im akademischen Sinn geworden. Aber in seiner Jugend war Steffeck ein Künstler von vorzüglichen Eigenschaften. Neunzehnjährig war er 1837 in das Atelier Krügers gekommen. Er knüpfte unmittelbar an seinen Meister an. Pferde und Hunde wurden seine ersten Themata. Er hatte Krüger bald erreicht. Ja, als er zwei Jahre später nach Paris ging und die modernen Malmittel an der Quelle studierte, wuchs er dem Lehrer mitunter über den Kopf. Krüger, so prächtig er war, wurde einen Rest von Trockenheit im Grunde nie ganz los. Das schadet ihm nichts; es gehört, als Gegenseite der Medaille, zum charaktervollen Preußentum seiner Kunst. Aber Steffecks beste Tierbilder steigen in ihrem weichen und breiten malerischen Vortrag zu ganz anderer Qualität auf. Daneben gibt es allerdings auch kühlere Dinge. Er hatte überhaupt verschiedene Register. Überblickt man die Wände bei Cassirer, so glaubt man kaum, daß dies alles von derselben Hand stammt. Ganz einig mit sich, ganz sicher seiner persönlichen Art ist er offenbar nicht gewesen. Selbst in dieser geschmackvollen Auswahl deutet manches auf einen Teil seiner Tätigkeit, der früh schon ans Konventionelle grenzte. Auch bei den Porträts, die freilich in der Mehrzahl Prachtstücke sind. An der Spitze steht das wunderschöne große Doppelbild des Künstlers selbst mit seinem Bruder von 1839; in der Leuchtkraft der samtigen Farben und in der charmanten Art der Auffassung weist es deutlich auf Steffecks zweiten Berliner Lehrer: Carl Begas. Dagegen sind die altväterisch-ehrlichen Porträts der Eltern ganz Krüger. Die beiden Einflüsse wechselten dann, mit recht verschiedenartigem Erfolg in jedem Falle. Als höheres Prinzip jedoch bleibt: die unbestechliche Sachlichkeit und Treue, die reinliche Gesinnung gleichsam dieser Arbeiten. In Paris kam Steffeck in die Lehre des Historien-Großmeisters Delaroche. Von ihm stammen dann die großen Schinken. Aber die Skizzen dazu, die man jetzt sieht, scheinen in ihrer Frische und funkelnden Farbe zu beweisen, daß Steffeck auch Delacroix mit Nutzen studierte. Auf dem Wege zum Riesenformat ging dann leider das ganze malerische Temperament verloren; an den Albrecht Achilles der Nationalgalerie etwa darf man nicht denken, wenn man diese famosen Vorstudien sieht. Gute französische Schule steckt ferner in den Orientalen und den Zigeunern, deren Modelle Steffeck wochenlang bei seinem Atelier in der Hollmannstraße einquartierte, um mit ihnen aufs Tempelhofer Feld hinauszuziehen und sie dort im Freien zu malen. Dann sieht man Landschaften, teils duftig und voll Atmosphäre, fast wie kleine Corots, teils offiziell. Er war alles in allem keine Persönlichkeit von geschlossenem Umriß, doch ein vielseitiges und kräftiges Talent, das zum Ruhm der Altberliner Kunst gehört.

Besonders deutlich wird der eingangs skizzierte Kontrast in der neuen Ausstellung bei Gurlitt, der seine Räume einer Erweiterung, Umgestaltung und Auffrischung unterzogen hat. Hier wird die Tradition vor allem durch eine prachtvolle Serie Trübners bestritten, die von einem wundervollen Frühbild, einem männlichen Porträt von 1869, über die bekannte »Nonne« von 1872 und Landschaften der mittleren Zeit bis zu ganz neuen Stücken führt, deren noch etwas trockene Helligkeit auf den Beginn einer neuen Häutung zu deuten scheint. Um diese Trübnerkollektion gruppieren sich allerlei andere ausgewählte Stücke aus den älteren Gurlittschen Beständen. Dann aber geht es mit Hallo ins Lager der Jüngsten, wo zunächst eine große Anzahl neuer Dinge von Max Pechstein fesselt. Es ist besonders lehrreich für die Kenntnis der augenblicklichen Kunstsituation, Pechsteins Entwicklung zu verfolgen. Sie ist von sprunghafter Eile, ruhelos und verblüffend, und nur seine enorme Begabung schützt ihn davor, bei dieser Art der Vorwärtsbewegung sich nicht völlig zu verlieren. Man ist gleichsam begierig darauf, wie lange ein Talent diese Schnelligkeit der Wandlungen aushalten kann. Fürs Erste freilich scheint es gesund und massiv genug, sich bei aller verwirrenden Überstürzung zu behaupten. Die jetzigen Neuigkeiten zerfallen in drei Gruppen. Zunächst sieht man Zeichnungen, die Pechsteins Stil des großen Znsammenfassens in merkwürdiger Weise fortführen. Es sind Köpfe und kleine Gruppen, die in der Vereinfachung der derben und entschlossenen Striche fast die Primitivität altchristlicher Malereien streifen. Die Blätter sehen aus, als bereite sich hier ein neuer Kartonstil vor — wie es überhaupt den Anschein hat, als strebten wir wieder einer durchaus strengen, stilisierten, die Zeichnung als ein Hauptelement respektierenden Manier zu. Die zweite Gruppe, die am meisten überrascht, besteht aus Plastiken, und Pechstein beweist auch hier die Genialität seiner Hand. Man denkt etwa an die kleinen Bronzen von Matisse, aber der junge Deutsche hat mehr Formgefühl in den Fingerspitzen. Vor allem fällt unter den Büsten der »Kopf eines Leichtathleten« auf, der mit großem Griff das Formenspiel der Natur vereinheitlichend zusammenrafft. Er ist so suggestiv, daß man sich aus dem Kopf den ganzen Körper zu deuten vermag, der dazu gehört; ein Gipsrelief der ganzen Figur, das vom gleichen Modell ausging, wirkt lange nicht so überzeugend wie die Büste allein. Auch die Bronzefiguren und Gruppen reichen nicht an diesen Kopf heran, ob sie gleich im Rhythmus ihrer lapidaren Umrisse interessante Versuche darstellen. Die dritte Gruppe der neuen Pechsteins aber ist vor allem merkwürdig. Der Künstler war im Sommer in Italien, und was so viele Generationen vor ihm, hat auch er nun erfahren: daß die Größe und Harmonie der südlichen Formenwelt auf ihn beruhigend und ausgleichend wirkte. Sein leidenschaftliches Naturell hat dabei gewiß nicht ganz kapituliert, aber die italienische Landschaft, der er mit offenbarer Lust zu zahlreichen Zeichnungen und Aquarellen Motive entnahm, leitete ihn doch in eine früher unbekannte Klarheit und in eine neue Verliebtheit zum Wirklichen. Manches scheint van Gogh nachzueifern. Anderes ist unsicher und seltsam unfrei. Aber dazwischen tauchen sehr persönliche und eigene Blätter von großer

Schönheit auf. Neben Pechstein kommt der junge Breslauer Willy Jäckel zu Worte, der kürzlich auf der juryfreien Kunstschau auffiel. Er zeigt sich hier in einer größeren Kollektion weniger interessant, aber doch als ein Talent. Namentlich in den temperamentvollen Zeichnungen, bei denen frei und kühn hingesetzte Akte eine große Rolle spielen. Wenn Jäckel aus solchen Akten große Bildkompositionen schafft, so leidet er vielfach noch an preziösen Übertreibungen und betonten Abweichungen von der Natur, die störend ins Auge fallen, weil ihre Notwendigkeit nicht einleuchtet; aber er zeigt in der Disposition der Körper, in der Verteilung der kräftigen Farben, in der Beherrschung der stattlichen Bildflächen durch landschaftliche Hintergründe immerhin eine seltene Fertigkeit. Daneben sieht man andere Bilder von Jäckel, die weit ruhiger gehalten sind und der sezessionistischen Überlieferung näher stehen: vor allem eine Caféhaus-Szenerie und ein Selbstporträt. Schwächlicher und weniger unmittelbar wirken daneben die neuen Arbeiten von Oskar Moll, die moderne Prinzipien oft mehr äußerlich anzunehmen und mehr Geschmack als Empfindung zu verraten scheinen.

Das ganze Ungestüm und wilde Gebaren der Jüngsten aber spiegelt sich in der Ausstellung, die der »Sturm« unter dem reichlich stolzen Titel »Erster Deutscher Herbstsalon« eröffnet hat. Es ist ein weit ausgreifender und sicher mit unendlicher Mühe zusammengebrachter internationaler Überblick über einige Strömungen und Gruppen der neuesten Kunst. Eine solche Fülle von Proben der Bewegung haben wir noch nicht beieinandergesehen; aber man wünschte, daß weniger auf die Quantität als auf die Qualität geachtet worden wäre, mehr auf das Talent und nicht so sehr auf die radikale Gesinnung. Es ist hier wie oft irreführend, daß nicht nur unzweifelhafte Begabungen aufgenommen wurden, sondern jeder willkommen war, der sich revolutionär gebärdete, auch wenn er nur ein kläglicher Mitläufer ist, der neue Manieren äußerlich annimmt. Ein altes Unglück solcher Manifestationen, das Künstler wie Publikum zu falschen Anschauungen verleitet! Man muß dauernd auf eigene Faust sondern und findet nun unter den Gruppen, die sich voneinander scheiden, am meisten festen Halt bei den Malern, die die Tradition irgendwie fortzusetzen suchen. Dazu gehören der Rheinländer August Macke, der durchaus von der Farbe ausgeht und mit angeborenem Temperament malerische Vorstellungen zum Bildausdruck bindet, der Münchener Albert Bloch, der in einem Gemälde »Der tote Pierrot« eine unmittelbar wirkende Vision gibt, der Berliner Lionel Feininger, der diesmal eine Landschaft mit einer Kirche aus sicherer Anschauung interessant aufbaut und in einem »Radrennen« der Bewegung mit origineller Kraft kommandiert, der in München lebende Slave Wladimir von Bechtejeff, der vom Farbenrhythmus Cézannes ausgeht. Die Tierbilder von Franz Marc gehen einen Schritt weiter zu leidenschaftlichen Kompositionen, die Phantastisches mit großem Griff zusammenschließen. Eine andere Gruppe bilden die Primitiven, die des toten Henri Rousseau Gefolgschaft darstellen, ohne seine Naivetät zu besitzen. Rousseau selbst ist kollektiv vertreten. Eine dritte die »Glasmaler«, wie man sie nach der Kunstgewerblichkeit ihrer Art nennen könnte; unter ihnen fällt Egon Adler-München auf, dessen »Christus am Ölberg« etwas von der funkelnden Mystik gotischer Fenster hat. Kandinsky, dem wieder großer Raum gewährt wird, scheint mir dagegen immer rettungsloser ins Spintisieren zu versinken. Nicht minder die Kubisten, die in so großer Zahl anmarschieren, daß sie die ganze Ausstellung beherrschen. Immer deutlicher wird es, daß das Prinzip der kubischen Zerlegung eine Sackgasse ist. Die Idee, die ihr zugrunde liegt, ist gewiß interessant genug. Mit vernehmlicher Stimme redet hier wie in der gesamten neuen Kunst und in unserer allgemeinen Kulturstimmung die Sehnsucht, auf irgend einem Wege zur Beherrschung und Beseelung des durch die Anschauung vermittelten Formenreichtums der Natur zu gelangen. Die Kubisten vermeinen mittelst ihrer mathematischen Teilung etwas von dem Rhythmus der modernen Welt zu fassen, der im Mechanischen wurzelt, aber sie enden mit wenigen Ausnahmen — zu ihnen gehört diesmal der Pariser Francis Picabia — in einer spintisierenden Grübelei, die keinen faßbaren Eindruck aufkommen läßt. Von den italienischen »Futuristen« redet man lieber nicht. Die »psychologische Malerei« führt auf Umwegen, und angetan mit einem ultramodernen Mäntelchen, wieder zu dem alten Literatentum in der Malerei, das die letzten dreißig Jahre schweren Mühens überwunden hatten. Auch Severini, der einzige aus ihrem Kreise, der sich aus dieser »geistigen« Pseudokunst zu malerischen Problemen zu retten weiß, versagt diesmal völlig. Dagegen sind unter den Zeichnungen der Ausstellung bemerkenswerte Kollektionen von Kokoschka, von Hermann Huber und von Kubin, sowie treffliche Holzschnitte von Baumann hervorzuheben. *M. O.*

**Straßburg i. Els.** Im Elsässischen Kunsthaus ist neu ausgestellt eine Kollektivausstellung des Straßburger Malers Jacques Gachot. Derselbe machte seine Studien auf der Straßburger Kunstgewerbeschule, der Akademie zu Düsseldorf und nachmals in Paris. Seine Ausstellung umfaßt figürliche und landschaftliche Darstellungen; die Leistungen sind etwas ungleich, doch finden sich Werke von zweifellosem Talente dabei, so das Bildnis des Straßburger Komponisten Erb.

**Ausstellung der Rembrandt-Gesellschaft im städtischen Museum in Amsterdam.** Im städtischen Museum waren ein paar Wochen lang die Rembrandtzeichnungen aus der Sammlung Hofstede de Groot und die von der Rembrandt-Gesellschaft aus der Galerie Steengracht erworbenen Gemälde zu sehen. Einen Teil der Rembrandtzeichnungen kennt man aus dem großen von Lippmann begonnenen und Hofstede de Groot fortgesetzten Rembrandtzeichnungenwerke, wo die wichtigsten reproduziert sind. Wie man weiß, hat Hofstede de Groot gelegentlich der Rembrandtfeste 1906 seine damals 65 Blätter zählende Sammlung Rembrandtscher Zeichnungen dem niederländischen Staate zum Geschenk gemacht; er hat sich nur bis zu seinem Tode das Benutzungsrecht vorbehalten. Was er seitdem noch dazu erworben hat, heute auch schon 28 Blätter, ist dagegen sein Eigentum; darunter befinden sich ebenfalls Werke von großer Schönheit. Nicht sämtliche 92 Zeichnungen dürften wohl von Rembrandt selbst herrühren, bei strenger Prüfung würde manches als Schülerarbeit aus dem Werke Rembrandts ausgeschieden werden müssen; besonders unter den Landschaften erregt manches Bedenken, so z. B. die Panoramalandschaft (H. d. G. 1308), die an die bekannten weiten Fernsichten von Phil. Koning erinnnert, oder die Ansicht der Kloveniersdoelen, die für einen Rembrandt doch sehr flach gehalten ist. (Noch nicht erwähnt in seinem beschreibenden Verzeichnis; Nr. 80 des Ausstellungskatalogs.) Von den von Hofstede de Groot später erworbenen Zeichnungen möchte ich einige als besonders interessant hervorheben. Der antiken Mythologie entnommen ist die Zeichnung mit den Töchtern des Kekrops, die in dem trotz des Verbots der Göttin geöffneten Korb den Knaben Erichtonius, halb Mensch, halb Schlange, erblicken; großartig ist hier der Ausdruck von Furcht und Entsetzen auf den Gesichtern. Sehr bemerkenswert sind verschiedene Figurenstudien; vor allem der lachende Schauspieler, der

beim Grinsen seine Zähne sehen läßt; mit wenigen dünnen, feinen Linien ist das Lachen hier in meisterhafter Weise wiedergegeben, auch die Haltung der Figur ist vorzüglich; alles ist voll Leben. Gut ist auch der im Kerker sitzende Gefangene; auf den Gesichtsausdruck hat Rembrandt hier wieder große Sorgfalt verwendet, während der übrige Körper durch einige dicke Striche nur kurz angedeutet ist; fein ist die Wiedergabe des Sonnenlichtes, das durch das Gitterfenster fällt. Eine von Leben sprühende nervöse Skizze ist dann der orientalische Fürst auf seinem Thron, vor dem ein Mann mit einer offenen Börse in der Hand steht. Interessant für die Arbeitsweise Rembrandts ist auch der erste flüchtige Entwurf für das berühmte Saskiabildnis in Kassel. Von den Landschaften ist sehr fein die, auf der sich im Vodergrund ein Pferd auf dem Rücken wälzt. Die Ausstellung ging aus von der Rembrandt-Gesellschaft, die sich um Erwerbung von Kunstwerken für niederländische Musea bereits so sehr verdient gemacht hat, und die jetzt durch den Ankauf einiger der schönsten Stücke aus der Sammlung Steengracht für eigene Rechnung und auf eigenes Risiko ihrer verdienstvollen Tätigkeit die Krone anfgesetzt hat. Etwas mehr als eine halbe Million Gulden hat die Gesellschaft für die fünf hier ausgestellten Meisterwerke verausgabt, natürlich in der festen Hoffnung, daß der niederländische Staat dieselben übernehmen wird, wenn auch für einen bedeutend geringeren Betrag. Gelegentlich der bevorstehenden Auktion Steengracht haben wir im Kunstmarkt auf die hervorragendsten Gemälde hingewiesen, so daß wir uns hier mit einer bloßen Aufzählung begnügen können. Von Jan Steen die Lustige Gesellschaft, von Hobbema die zwei Wassermühlen, von Is. van Ostade der Schweinehirt, von Tob. Berckheyde die Gracht mit dem Vergnügungskahn und von Terborch die Mutter, die ihr Töchterchen kämmt, alles Werke, wie sie von diesen Meistern in solcher Qualität in holländischen Sammlungen bisher gefehlt haben. Neben diesen fünf der Rembrandt-Gesellschaft gehörenden Gemälden waren noch zwei andere Stücke aus der Sammlung Steengracht ausgestellt, die in holländischen Privatbesitz übergegangen sind, der Knabe in Grau von Jacob Backer, Eigentum von Frau Rose Molewater in Amsterdam, und der König David, Eigentum eines nicht genannt sein wollenden Amsterdamer Liebhabers. *M. D. Henkel.*

**Warschau.** In den Räumen der Gesellschaft zur Förderung der schönen Künste findet gegenwärtig eine **Ausstellung der modernen Bühnenmalerei** statt. Zahlreiche darin versammelte Modelle und Zeichnungen geben ein klares Bild der Tendenzen der modernen dekorativen Malerei und der Reformbewegung gegen das realistische Theater. Zwei Typen lassen sich ganz allgemein in der neuen Theatermalerei unterscheiden: der eine wirkt durch die Stilisierung der Fläche, der andere durch die Stilisierung der Linie. Von den Ausstellenden ist der Engländer E. Gordon Craig der bedeutendste Vertreter des ersteren, und der Russe Bakst des letzteren Stils. Außer Gordon Craig, der auch eine Vorrede zum Katalog der Warschauer Ausstellung geschrieben hat, besitzt die Ausstellung die Werke von vier weiteren sehr talentvollen Engländern: Norman Witkinson und Albert Rothenstein sind glänzende dekorative Zeichner, Alfred Wolmark und Horace Brodzky erzielen gute Wirkungen durch Gegeneinanderstellung großer farbiger Flächen. Auch ein Franzose, Drésa, der für das Théatre des Arts arbeitet, hat in der »Nuit persane« ein kleines Meisterwerk der Linie und Farbe gegeben. Der größere Teil der ausgestellten Arbeiten gehört aber polnischen Künstlern. In Polen hat die neue Bewegung tief Wurzel gefaßt und namentlich in den Aufführungen des Neuen Polnischen Theaters in Warschau gute Früchte gegeben. Der Dekorateur dieses Theaters, Drabik, hat nur ein einziges, aber ein sehr eindrucksvolles plastisches Modell zur Aufführung der »Erynnien« von Leconte de Lisle ausgestellt. Von den Arbeiten polnischer Künstler seien noch genannt: M. Jasienskis im zeichnerischen Biedermeierstil gehaltenen Zeichnungen zu Maviraux' und Mussets Stücken, K. Maszkowskis wuchtige Kostümentwürfe zu einem altpolnischen Drama aus dem 16. Jahrhundert (»Castus Josephus«), die Entwürfe Siedleckis und Ratkowskis. Ausgestellt sind auch Zeichnungen und Modelle des verstorbenen großen Dichters und Malers Wyspiański, der noch in den neunziger Jahren in den Entwürfen für seine eigenen Tragödien der Bühnenmalerei neue Wege wies und als Vorläufer der ganzen Bewegung in Polen gewürdigt werden muß.

## SAMMLUNGEN

Auf der Großen Kunstausstellung in Düsseldorf wurden folgende **Werke Düsseldorfer Künstler** für die **Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf** angekauft: Hermann Angermeyer, Vor der Redoute; Gregor von Bochmann d. J., Auf der Lauer, Bronze; Otto Boyer †, Capreserin mit Krug; Wilhelm Fritzel, Flußlandschaft; Wilhelm Hambüchen, Dämmerung; Heinrich Hermanns, Abend in Dordrecht; Jul. Paul Junghanns, Abendsonne; Jos. Kohlschein d. J., Stilleben; Heinz Müller, Junges Weib, Holz; Erich von Perfall, Sonnenuntergang; Jakob Thießen, Feierabend; Cornelius Wagner, Elbmündung.

## VEREINE

⊙ In der Oktobersitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Cassirer über die Zeichnungen des Federigo Baroccio im Berliner Kupferstichkabinett, von deren Entdeckung hier bereits kurz berichtet wurde. Er beleuchtete auf Grund dieses neuen Materiales die sehr mühsame Arbeitsweise des Künstlers, die Bellori eingehend beschreibt. Nach Fesstellung der allgemeinen Bildanlage werden ausführliche Studien für die einzelnen Bildteile gemacht. Das Aktmodell — Baroccio benutzt zum Studium nur männliche Modelle — wird gestellt, dann wird die Draperie auf der Puppe geordnet. Endlich wird Nacktes und Kleidung zusammengesetzt. Oft sind ganze Reihen von Studien erhalten. Extremitäten werden in größerem Formate genauer durchgezeichnet. Und schließlich entsteht so mosaikartig das Gemälde. Herr Burchard zeigte, daß der Name des Abraham Diepenbeeck fälschlich mit Werken verbunden ist, die nichts mit dem Künstler zu tun haben. Auszugehen ist von einem bezeichneten Martyrium der Julia, jetzt bei Kleinberger in Paris, und von der Maria, die den Drachen zertritt, einem wahrscheinlich 1792 durch Tausch von Wien nach Florenz gelangten Gemälde, das in dem 1659 angelegten Inventar des Erzherzogs Leopold Wilhelm eingehend beschrieben und als Diepenbeeck bezeichnet ist. Zu diesen zwei Grisaillemalereien passen die vielen gestochenen Heiligenbildchen, die den Künstler als Erfinder nennen, und die das Fortbestehen des alten Kunstbetriebes in Antwerpen noch zu Rubens' Zeit bezeugen. So ist es unmöglich, dem gleichen Künstler die großen Kompositionen im Stil der Rubensschule, die in den Galerien seinen Namen tragen, weiter zu belassen. Endlich sprach Herr Romdahl aus Göteborg über die Kathedrale in Lindkjöping, an der zweimal im 13. und im 15. Jahrhundert deutsche Werkleute beschäftigt waren, die Stilelemente aus ihrer westfälisch-kölnischen Heimat nach Schweden verpflanzten.

o Der bald 75 Jahre bestehende **Kölnische Kunstverein** hatte am 29. September einen »großen Tag«. Durch einen

feierlichen Akt wurde die erste Kunstausstellung in den neuen Räumen am Domkloster eröffnet.

Der Vereinigung, die für das Kölnische Kunstleben unter oft sehr schwierigen Verhältnissen Bedeutendes geleistet hat, waren die Räume im Erdgeschosse des Wallraf-Richartz-Museums längst zu eng geworden. In der Flucht nicht einmal günstig belichteter Kabinette schienen manchem wertvollen Kunstwerke, zumal solchen von großen Proportionen, gleichsam die Hände gebunden; man war oft überrascht, wie schlaff und eingeengt dort erschien, was anderswo den Raum ausgefüllt oder gesprengt hatte. Diese Räume nun, die jetzt zu musealen Zwecken abgeändert werden, waren dem Kunstverein gekündigt worden: der äußere Anlaß zu der Neuordnung seiner Verhältnisse. Daß die künstlerische Leitung Herrn Paul Cassirer in Berlin übergeben wurde, ist hier schon mitgeteilt worden. Es darf gleich gesagt werden, daß ein gewisses Mißtrauen, mit dem diese Nachricht in Köln aufgenommen wurde, durch seine erste Ausstellung keine Nahrung gefunden hat. Es ist weder allzu stark »berlinert« worden, noch hatte man — exempla docebant — Köln als Stapelplatz von »Ladenhütern« eingeschätzt.

Cassirer hielt eine sehr interessante Eröffnungsrede. Er verwahrte sich gegen den Vorwurf, daß die Kunst Kölnischer Künstler zu gering auf dieser ersten Ausstellung vertreten sei. »Der größte Maler Kölns im 19. Jahrhundert hat seine Künstlerlaufbahn nicht in seiner Heimat gehabt, wie die Maler des 14. und 15. Jahrhunderts. Er suchte in fremden Städten Kunst zu lernen und Kunst auszuüben. Erst nach seinem Tode erwarb Köln Leibl wieder als Bürger zurück. Es ist ein kühnes Unterfangen, den Traum zu träumen, daß hier wieder in der Zukunft eine so große eingeborene Kunst entsteht, und daß, wenn wieder ein so großer Maler in Köln geboren wird, wie Leibl, er es nicht mehr nötig haben wird, ein Münchener zu werden, sondern ein Kölner bleiben kann. In dem Streben nach diesem wohl unerreichbaren Ideale sehen wir die Aufgabe, die uns gestellt ist. Wenn uns im Anfange der Vorwurf gemacht werden sollte, wir lieben nicht genug die Kölner Kunst und die Kölnischen Künstler unserer Zeit, so antworten wir, wir lieben die Kölner Künstler der Zukunft.«

Die neuen Räume, obschon leider ein Oberlichtsaal entbehrt wird, sind sehr glücklich angeordnet und mit einer diskreten Eleganz eingerichtet, die in Köln nicht alltäglich ist. Vielleicht das Schönste, was sie bieten, ist der überraschende Ausblick auf den Dom und das farbige, bewegte Treiben auf dem Domplatze. Die zahlreichen Fremden, die Köln besuchen, werden diesen Ausblick wohl bald mit einem Baedeker-Sternchen auszeichnen. Das soll jedoch keine Herabsetzung der hier gebotenen Kunstschätze bedeuten: wenn Manet, Géricault, van Gogh, Trübner, Liebermann, Feuerbach und H. von Marées mit erlesenen Werken vertreten sind, darf schon eine gewisse, den Genuß vorbereitende Gesamtstimmung vorausgesetzt werden. Die Bilder, Skulpturen und Schwarzweißblätter lebender rheinischer Künstler sollen wohl mehr ein Programm andeuten; sie stehen nicht alle auf gleicher künstlerischer Höhe, am ehesten weiß sich Heinrich Nauen in Brüggen mit einem kühnen Jünglingsporträt und zwei großen Stilleben durchzusetzen. Nicht unerwähnt bleibe, daß der sehr verdiente erste Vorsitzende des Vereins, Kommerzienrat Dr. Richard von Schnitzler, am Eröffnungstage das schönste der ausgestellten Bilder Liebermanns, eine Reiterin darstellend (die Tochter des Künstlers), erwarb und dem Wallraf-Richartz-Museum zum Geschenk machte.

## LITERATUR

**Marcel Dieulafoy,** *Geschichte der Kunst in Spanien und Portugal.* Deutsch von Frau A. E. Brinckmann-Mathée. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1913.

Um die Bedeutung des vorliegenden Werkes richtig zu würdigen, sei bemerkt, daß Dieulafoy der einzige war, der den Mut hatte, diese schwierige Aufgabe zu übernehmen. Seit mehr denn 100 Jahren ist kein größeres zusammenfassendes Buch über das gesamte Gebiet der spanischen Kunst erschienen. Es galt also nicht nur sehr viel Detailliteratur durchzuarbeiten, sondern einige noch immer sehr vernachlässigte Gebiete nach allen Richtungen hin zu durchforschen. Was uns Dieulafoy nun gegeben hat, ist weniger ein Handbuch der spanischen Kunst, als vielmehr in erster Linie ein außerordentlich wichtiges Werk über die Grundlagen der spanischen Architektur. Dieulafoy, der treffliche Kenner persisischer Kunst, weist in überzeugender Weise an ausgezeichnet gewählten Beispielen die engen Zusammenhänge der spanischen Architektur, vor allem der frühchristlichen mit persisch-mohammedanischen nach. In diesen Ausführungen liegt der Hauptwert des Buches. Die Plastik ist schon viel weniger gut als die Architektur und das Kunstgewerbe weggekommen. Es fehlen hier nicht nur einige wichtige Meister und ihre Werke wie Vasco de la Zarza, sondern es machen sich schon hier Ungenauigkeiten in der Angabe von Jahreszahlen etwas störend bemerkbar. Noch bedenklicher steht es um die Würdigung der spanischen Malerei. Hier finden sich nicht nur falsche Jahreszahlen, sondern auch falsche Zuschreibungen. Ich greife nur einiges heraus. Das in Abb. 399 wiedergegebene Gemälde stammt weder von Alfonso de Baena, noch stellt es das Medinsmartyrium dar, sondern gibt die Auffindung des Körpers des hl. Anton Abad von der Hand des Pablo Vergos wieder. Das in farbiger Abbildung reproduzierte Damenporträt ist schon längst aus der Liste der Arbeiten Pantojas gestrichen. Vielleicht stammt es überhaupt nicht von einem spanischen Meister. Die Verkündigung von Zurbaran (Abb. 526) befindet sich schon seit geraumer Zeit im Museum zu Grenoble. Der Vertrag der beiden Ferrandos für die Gemälde des Hochaltars der Valencianer Kathedrale (S. 245) wurde nicht 1502, sondern erst 1507 geschlossen, Greco ist nicht 1625 in Madrid, sondern 1614 in Toledo gestorben usw. Was die kurzen zusammenfassenden Bemerkungen des Autors (S. 280ff) über das Verhältnis zwischen Greco und Velazquez und über die Beziehungen zwischen Sevilla und Venedig anlangt, so sei hiermit ausdrücklich festgestellt, daß diese Passagen wortwörtlich einem vom Rezensenten vor zwei Jahren in Madrid gehaltenen, in der »España moderna« abgedruckten Vortrag entnommen sind. Wohl ist diese Conférence im Literaturverzeichnis des Dieulafoyschen Buches erwähnt, auch ist diese Übernahme im Grunde für den Rezensenten ja nur schmeichelhaft. Da aber die betreffenden Stellen ohne Anführungszeichen wiedergegeben sind, wird man diese kurze Erklärung zur Vermeidung jedes Mißverständnisses wohl begreiflich finden.

Die sehr zahlreichen Abbildungen werden den meisten Lesern viel Neues und Interessantes bringen. Ein besonderes Lob möchten wir der Übersetzung spenden. Es wird wohl ein leichtes sein, in einer weiteren Auflage des Werkes wenigstens die Jahreszahlen genauer anzugeben und damit das Buch noch nützlicher zu gestalten.

*August L. Mayer.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 6. 31. Oktober 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## DEUTSCHES UND FRANZÖSISCHES KUNSTGEWERBE

Eine große internationale Kunstgewerbeschau soll 1916 in Paris stattfinden. Noch ist man sich nicht einig über die Art der Organisation, noch nicht über die Platzfrage. Man zögert mit allen Vorbereitungen. Im Grunde hat man Angst, Frankreich bloßzustellen. Immer mehr erheben sich Stimmen, die sich über die Rückständigkeit des Landes auf diesem Gebiet klar sind, und es steht zu befürchten, daß drei Jahre eine zu kurze Spanne Zeit sind, um den Vorsprung, den andere Nationen, insbesondere Deutschland haben, wieder einzuholen.

Immerhin droht man mit dem großen Gericht 1916, und es ist bemerkenswert, wie man nun auch von Staats wegen das eingeschlafene Kunstgewerbe zu neuem, gesundem Leben erwecken möchte. Man verschließt sich nicht mehr den Errungenschaften der deutschen dekorativen Kunst, wie man sie genugsam auf den internationalen Ausstellungen der letzten Jahre zu beobachten Gelegenheit hatte, und es bedeutet für Frankreich einen besonders hohen Grad von Einkehr in sich selbst, wenn es sich Deutschland zum Muster vorhält.

Unverhohlen spricht von der Überlegenheit der deutschen Kunstgewerbeschulen der Bericht, den zwei Delegierte des Unterrichtsministeriums, H. Valentino und Paul Steck, anläßlich des vierten internationalen Kongresses für Zeichenunterricht auf der Dresdener Ausstellung 1912 veröffentlicht haben[1]). Ihre Klage ist die, wie soll man tüchtige Kunstgewerbler in Frankreich heranziehen, wenn es mit aller Vorbildung so schlecht bestellt ist? Karg bezahlte Fach- und Zeichenlehrer geben an den Kunstgewerbeschulen in der Provinz wie in Paris ohne irgend eine Kenntnis der Bedürfnisse der Industrie Unterricht. Nirgends ein Zusammengehen von Industrie, Schule und Künstlern wie in Deutschland. In theoretischen Versuchen versickert die Initiative, statt daß wie in Deutschland jede Aufgabe auf ihre praktische Durchführbarkeit hin erprobt würde. In mancher Hinsicht sind in Deutschland die Schulen Versuchsanstalten der führenden Künstler; von vornherein wird so alles Schielen nach dem Alten und Abgegriffenen vermieden; durch die Aussicht auf neue Entdeckungen wird ein ganz anderer Schaffensmut geweckt. So intensiv macht sich die Wirkung eines solchen Geistes geltend, daß schließlich auch das bescheidenste Erzeugnis der Industrie einen künstlerischen Stempel von modernem Gepräge erhält. Frankreich ist zwar, so sagt der Bericht, das Land, das am besten zeichnet, insofern Richtigkeit und Sensibilität bei der Wiedergabe der Natur in Betracht kommen, aber was hilft das Talent — so muß man ergänzen —, wenn es sich nicht anwenden läßt? Es steht ja nicht die freie, sondern eben die angewandte Kunst in Frage.

Noch mehr müssen, weil aus dem Mund einer der kompetentesten Persönlichkeiten in kunstgewerblichen Dingen stammend, die Äußerungen in dem Bericht[2]) Raymond Koechlins über das französische Kunstgewerbe auf der Turiner Ausstellung seinen Landsleuten zu denken geben. Zwar kargt er nicht mit Lobsprüchen für die einzelnen Leistungen, aber ich vermute, manch einer wird sich an den Dornen ritzen, wenn er nach den Rosen greift, die Koechlin ihm reicht. Auch er betont die Kluft zwischen Künstler und Industrie, zwischen modernem Bedürfnis und althergebrachten Ausdrucksformen, er verkennt nicht die Unzulänglichkeit der Schulung, aber er rügt vor allem den Mangel an Kohäsion unter den Künstlern selbst. Der französische Charakter hat einen individualistischen Zug, der von vorneherein das Zusammenarbeiten verschiedener Künstler wie verschiedener Branchen erschwert, aber ohne ein solches Ineinandergreifen kann kein großer dekorativer Stil entstehen. Lebhaft schildert Koechlin diese Misere. Vorzüglich gelingt einem Möbelschreiner eine Bibliothek, aber er fühlt sich verpflichtet, auch die Metallbeschläge dazu zu entwerfen, anstatt einen zünftigen Kunsthandwerker damit zu betrauen. Und so steht das ganze Werk verunziert da. Hegt der Künstler Mißtrauen gegen die Industrie, so hat er doch nicht mehr Vertrauen zu seinen Kollegen. Aus Angst vor Plagiat, aus Furcht, daß man seine Originalität bezweifelt, schließt er sich ab, lehnt die Mithilfe derer ab, die ihm nützlich oder notwendig wären. Koechlin greift — bezeichnenderweise für einen Franzosen — den Einwand der Leute auf, die dem modernen Kunstgewerbe vorhalten, daß es zwar schon gelungene Speise- und Arbeitszimmer, aber noch nie einen annehmbaren Salon, den Probierstein aller dekorativen Kunst, geschaffen habe. Welches ist die Ursache davon? Weil eben Möbelschreiner, Metallschneider, Stoffzeichner, jeder an einem anderen Strang zieht. — Hier scheint mir Soziales und Ästhetisches merkwürdig durcheinandergemischt. Die Leute, die jenen Einwand erheben, verbinden gewiß mit dem Begriff »Salon« Geselligkeit und Umgangsformen einer früheren Zeit. Wie soll aber für Dinge, die nicht mehr existieren, ein moderner Ausdruck gefunden werden? Ein Nonsens. Man entäußere sich in Frankreich des Wunsches nach einer neuen Art »Salon« (Salon gleichbedeutend nämlich mit Louis XVI.), und man wird vielleicht überrascht sein, welch plötzlicher Fortschritt in der Lösung des dekorativen Problems gemacht worden ist.

Wie dem auch sein mag, die Eigenbrödelei des französischen Kunstgewerblers ist Koechlin ein Dorn im Auge. Zu eigenwillig folgt er den Einfällen seiner Phantasie, vor allem der Möbelzeichner. Die Folge ist ein Mangel an Logik im Aufbau, ein Mangel an Komfort beim Gebrauch. Aber schafft man denn überhaupt für den Gebrauch? Koechlin legt hier ohne Scheu den Finger in eine Wunde: »Überblickten wir die ausgestellten Arbeiten (in Turin), so bemerkten wir wohl ihre seltenen Vorzüge, aber jeden Augenblick mußten wir uns gestehen, wir hatten es mit Meisterwerken zu tun, die für die Vitrine geschaffen sind, nicht mit Dingen von alltäglichem Gebrauch. Die dekorative Kunst aber hat den Zweck, die Dinge unseres Alltaglebens zu verschönen, diejenigen, die immer in unseren Händen sind, viel mehr, als Ausstellungsstücke zu schaffen; und es ist nicht ein Zeichen von Gesundheit, das Schwer-

1) Journal Officiel, 28. Juni 1913.

2) Kürzlich veröffentlicht vom Handelsministerium und dem Comité français des Expositions à l'Etranger.

gewicht auf prächtige Nutzlosigkeiten zu legen.« Andererseits aber hat auch der Künstler einen schweren Stand. Nirgends wird er solchen Hemmungen begegnen wie in Frankreich, wo das Alte auf Schritt und Tritt sirenenhaft bezaubert, wo die Antiquare und das allgewaltige Syndikat der Möbelfabrikanten, in gemeinschaftlichem Geschäftsinteresse verbunden, die modernen Bestrebungen perhorreszieren. Und welch bittere Erfahrungen macht der Künstler (wie der Besteller), wenn er ein Werk, das eine neue Form anstrebt, in Arbeit gibt. Koechlin fühlt mit ihm mit: »Der Künstler übergibt den Auftrag kleinen Unternehmern oder Arbeitern. Auch wenn sie nicht sein Vertrauen mißbrauchen und ihre Handfertigkeit sie nicht im Stiche läßt, — man kennt die betrübliche Wirkung, die die Unterrichtskrise auf unsere Pariser Kunsthandwerker ausgeübt hat — so gibt es doch unaufhörliche Verzögerungen und Verspätungen, ganz zu schweigen von all den Verpfuschungen«.

Manche dieser Klagen kennt man auch in Deutschland. Sie liegen aber 10—15 Jahre zurück. Es ist unwahrscheinlich, daß auch eine so elastische Nation wie die Franzosen fähig ist, sich innerhalb dreier Jahren den Mahnungen und Ratschlägen dieser beiden Berichte gemäß zu entwickeln.

Außerdem aber gehört zu einer wirksamen Förderung des Kunstgewerbes die Anteilnahme und Mitarbeit eines ganzen Volkes. Noch aber lassen wenig Anzeichen auf die Mithilfe dieses wichtigsten aller Faktoren schließen.

*A. D.*

## NEKROLOGE

o In **Düsseldorf** starb am 20. Oktober der 1847 geborene Genremaler **Carl Maria Seyppel.** Er war vornehmlich unter dem Einflusse von Ludwig Knaus ausgebildet. Bekannter als seine Gemälde waren seinerzeit seine angeblich ausgegrabenen ägyptischen Scherzbücher, sowie das »aufgefischte« Schiffsjournal des Kolumbus, bei denen er, ähnlich wie Wilhelm Busch, freilich ohne dessen Genie, als Dichter und Zeichner auftrat.

**Hamburg.** In den ohnehin auf ein kleinstes Maß zusammengeschmolzenen Kreis der älteren Hamburger Maler hat der Tod eine weitere Lücke gerissen. **Friedrich Schwinge,** am 30. März 1852 in Hamburg geboren, ein Schüler der Düsseldorfer Meisterlehrer Janssen und Dücker, ist am 22. dieses Monats gestorben. In Schwinge endete ein Künstler, wie ihn die älteren Hamburger gerne leiden mochten. Eine starke Begabung, die aber artig genug war, ihre Kraft den Neigungen des Publikums unterzuordnen, zu malen, was gefiel und neben ihrer Kunst auch durch allerlei gesellschaftliche Talente, über die Schwinge im besonderen Maße verfügte, zur Aufheiterung der Auftraggeber beizutragen. Andere Künstler sind diesem, von der hiesigen Gesellschaft geübten Sirenentume, das aus dem stets vorhandenen Bedürfnis nach Abwechslung hervorgeht, erlegen, falls sie es verabsäumt hatten, sich zur rechten Zeit dem Geist einschläfernden Zustande durch die Flucht zu entziehen. Obwohl Schwinge nicht geflohen, sondern von seinen reichlich unternommenen Studienausflügen immer wieder gerne nach seinen heimischen Penaten zurückgekehrt ist, hat er, dank der großen Beweglichkeit seines Talentes und infolge seines außerordentlichen Fleißes, sich dennoch als Künstler zu behaupten vermocht. Daß er über Hamburgs Grenzen hinaus kaum bekannt geworden ist, darf indes immerhin als eine Folgewirkung seines stets allzu bereiten Eingehens auf die Wünsche seiner lokalen Kunden und zahlreichen Schüler aus vornehmen Kreisen bezeichnet werden. Denn an einer inneren Berechtigung zur Wertschätzung auch in weiteren Kreisen hat es ihm anfänglich nicht gefehlt. Seine reichsten Erfolge schöpfte er aus der niedersächsischen, heimischen Flachlandschaft, die er mit Vorliebe zum Ausmalen der neuen Schiffsriesen nutzte. Doch war ihm auch das See-, Tier- und Figurenbild geläufig. Und wie im Genre, so gab es auch in der Technik für ihn kein Versagen. Geschickter in dem einen, war er in Ölmalerei, Gouache, Wasserfarbe und Stiftzeichnung doch gleich zu Hause.

*h. e. w.*

In **Wiesbaden** starb am 14. Oktober in noch jugendlichem Alter der Kunstschriftsteller **Gottfried Müller.** Seine Betätigung lag auf dem Gebiete der deutschen Kunst. Ein wertvoller Beitrag zur Grünewald-Literatur war seine »Grünewald-Biographie« (Rep. f. Kw. XXXIII, 254). Seine letzte Arbeit war ein gehaltvoller Aufsatz über Messel in der »Hessen-Chronik«.

*M. E.*

## PERSONALIEN

**Berlin.** Geh. Rat Dr. Ing. Hermann Muthesius in Berlin hat die goldene Medaille der Baukunst- Ausstellung in Leipzig erhalten. Es sind demnach eine ganze Reihe von Auszeichnungen an Berliner Künstler gefallen: die goldene Medaille noch an die Architekten Wilhelm Brurein und Heinrich Straumer, den Glasmaler Gottfried Heinersdorff, der sächsische Staatspreis an die Architekten Bruno Taut und G. Hoffmann, die Schöpfer des Monumentes des Eisens auf der Leipziger Ausstellung.

Der Leiter des Museums in Neuß, der Kunsthistoriker Dr. **Ewald,** wurde als städtischer Museumsdirektor angestellt.

## FUNDE

Wichtige **Gräberfunde,** die wirklich bedeutend und namentlich für die kunsthistorische Erforschung germanischer Vorzeit sehr interessant sind, brachten die Ausgrabungen in **Haßleben** dieser Tage ans Licht. Auf der Höhe an der Haßlache entdeckte der Kustos des Stadtmuseums von Weimar, Herr Möller, eine alte Thüringer Hausanlage und daneben nichts geringeres als die große, acht Quadratmeter Grundfläche umfassende Gruft einer thüringischen Fürstin, welche an dieser Stätte etwa im vierten Jahrhundert n. Chr. beigesetzt ward. Ein seltener Fund, mit zahlreichen Opfergaben von kunstgewerblichen Gegenständen, der reichen »Mitgift« der Verstorbenen. Zwanzig Gefäße waren um das zum Teil noch erhaltene Skelett herumgelegt, darunter sehr schöne Goldarbeiten und birnenförmige Bernsteinperlen von purpurfarbenem Schimmer. Bronzeteller mit Innenvergoldung, Holzgefäße mit Silbereinfassung, Glasgefäße mit Irisierung; dazu die üblichen Sicherheitsnadeln (Fibulae) und Schmucksachen. Ein genauer Bericht wird später seitens des Stadtmuseums folgen, dem der seltene Fund zur Aufbewahrung überwiesen ist. Die Nachprüfung des kunsthistorisch auch für die Aufhellung des noch fast sagenhaften Reiches der alten Thüringer verspricht eine bedeutende wissenschaftliche Ausbeute.

*W. Sch.*

## AUSSTELLUNGEN

⊙ Zur Feier des hundertfünfzigjährigen Bestehens der **Berliner Porzellanmanufaktur** veranstaltet das Königl. Kunstgewerbemuseum eine umfassende Ausstellung ihrer Erzeugnisse. Der sonst recht unwirtliche Lichthof des Museums ist durch Stoffspannung sehr geschickt in einen festlichen Ehrensaal verwandelt worden, und hier sind in schönen Vitrinen, zwischen die Möbelstücke des 18. Jahrhunderts gestellt wurden, die Werke aus der ersten Blütezeit der Manufaktur untergebracht worden. Berlin glänzte niemals im Gebiete der Porzellanplastik. Obwohl schon Gotzkowsky einen von Kaendlers Schülern, den Bildhauer Friedrich Elias Meyer aus Meißen, berief, entstanden nur

wenige Figuren, die sich den vorbildlichen Leistungen der sächsischen Fabrik an die Seite stellen lassen. Schon den Bruder des Künstlers, Wilhelm Christian Meyer, der in Berlin eine fruchtbare Tätigkeit entfaltete, zeichnet eine etwas trockene Zierlichkeit aus. Es scheint, daß die Zeit nicht mehr den Sinn hatte für die graziösen Formen, in denen das Porzellan allein seinen ganzen Reiz ausüben kann. Folgen doch auch auf die prachtvollen Rokokogeschirre der Frühzeit bald genug die geradlinig strengen Gefäße des beginnenden Klassizismus.

In den ersten Geschirren, die nach der Übernahme der Fabrik von Gotzkowsky für Friedrich den Großen angefertigt wurden, liegt die Hauptleistung der Berliner Manufaktur. Sowohl die blumenbemalten Service mit Reliefdekor, wie die in Eisenrot und Purpur gezierten, die mit außerordentlich subtil gemalten Bildchen nach französischen Stichen geschmückt sind, gehören zum allerbesten, was die Porzellankunst der Zeit hervorbrachte. Diese eigentliche Blütezeit des Berliner Porzellans ist aber eine kurze. Schon in den neunziger Jahren herrscht ein ganz anderer Geschmack, und so reizvoll die in starken Farben dekorierten mit einfachen Girlanden und schwarzen Silhouetten geschmückten Tassen und Urnen der Empirezeit sein mögen, an die Service für die Schlösser Friedrichs des Großen reicht nichts heran, was nun entstand.

Schlimmer noch wird es im 19. Jahrhundert, dessen Erzeugnisse in den kleinen vorderen Ausstellungsräumen des Museums vereinigt sind. Im Saal der Königin Luise klingt noch der reine Geschmack des Empire nach. Dann aber folgen die Prunkstücke einer selbstsicheren Technik, die mit Kunst kaum noch etwas gemein hat. Monstrestücke wie die große Wanduhr sind bezeichnend für diesen Tiefstand.

Leider läßt sich bisher nicht sagen, daß das 20. Jahrhundert wieder gut machte, was das neunzehnte sündigte. Die Versuche zur Hebung des künstlerischen Niveaus, die mit allem Eifer unternommen wurden, sind Fehlschläge geblieben. Die nüchterne Sachlichkeit, die von den Aposteln des modernen Kunstgewerbes eine Zeit lang propagiert wurde, ist als Prinzip für die Behandlung des Porzellans so ungeeignet wie nur irgend möglich. Und die großflächigen Kleinplastiken, die der Bildhauer Amberg für die Manufaktur modellierte, sind alles andere als geschaffen, die Reize des Materials zur Wirkung gelangen zu lassen. Wackerle endlich, der für Nymphenburg ein paar reizende Modelle schuf, scheint zu der Berliner Fabrik nicht das rechte Verhältnis zu finden. So echt Münchnerische Zierkunst gedeiht nicht auf Berliner Boden.

Wo alles Gute in der Vergangenheit liegt, ist die Zukunft nicht eben verheißungsvoll. Es wäre unrecht, der Berliner Manufaktur im besonderen einen Vorwurf zu machen. Die Begeisterung für die japanisiernde Art des neuen Kopenhagener Porzellans hielt nicht sehr lange an, und ein neuer Porzellanstil wurde noch nirgends gefunden. Möglich, daß die Zukunft ihn bringt. Heut tut jede solide Manufaktur wohl daran, sich auf die Durchbildung edler Geräte zu verlegen und möglichst zu beschränken. Die Berliner Fabrik im besonderen wird durch ihre eigene Vergangenheit auf diesen Weg verwiesen. Ein schönes Geschirr tut mehr not als ein figürlicher Tafelaufsatz aus kleinen Monumenten, für den sich auch kaum eine genügende Zahl von Liebhabern finden dürfte.

In der **Bremer Kunsthalle** ist augenblicklich das **Gesamtwerk der Paula Modersohn-Becker** ausgestellt. Es ist für den, der die neuen Tendenzen in der Malerei, wie sie nicht nur in Frankreich, sondern auch in Deutschland immer gewichtiger zutage treten, verfolgt, vom größten Interesse, die Entwicklung dieses nicht nur für eine Frau eminenten Talents zu beachten. Ihre erste Schulung empfing die vor 6 Jahren verstorbene Künstlerin bei Mackensen, und wenn auch weniger ihr Lehrer, so hat doch Worpswede selbst als Stimmungselement durch die nordische Schwere der Landschaft und der Menschen bis zum Schlusse einen merkbaren Einfluß auf ihre Bildphantasie ausgeübt. Von Mackensens Schule zeugen einige Bilder aus den Jahren 1902/03 bäuerliche Sujets, weibliche Akte und anderes mehr. Aber schon bald geht sie weit über ihren Lehrer hinaus, im großen Sehen, im Bestreben, die Formen zusammenzufassen, zu monumentalisieren. Häufige Reisen nach Paris, wo sie zuletzt ein ganzes Jahr weilte, bringen sie mit Cézanne und Gauguin in Berührung. Manchmal scheint es, als ginge sie ganz im Nachempfinden ihrer Vorbilder auf. Namentlich an Gauguin lehnen sich einige ihrer Schöpfungen bedenklich eng an. Aber schließlich zeigt es sich doch, daß diese ebenso wie der junge Picasso, den sie anscheinend ebenfalls gesehen, für sie nur Mittel zum Zweck sind, Mittel, ihrer eigenen Empfindungswelt Ausdruck zu verleihen. Unter den Bildern ihres letzten Jahres — 1907 — sind solche von ursprünglicher und zwingender Kraft, wirklich eigene Bildvisionen. So eine alte Bäuerin mit einer dumpfen Stärke des Ausdruckes, das sie sich unvergeßlich einprägt. Stilleben, die in Form und Farbe vielleicht das am meisten Vorwärtsweisende sind — ganz ähnliche Tendenzen wie die der sogen. Expressionisten kommen zum Vorschein — schließen sich als das qualitativ Beste dieser Schöpfung an. *v. A.*

**Frankfurt a. M.** Der **Frankfurter Kunstverein** zeigte im Oktober eine schöne und recht interessante **Feuerbach-Ausstellung**. Wenn sie auch nicht beanspruchen konnte, Feuerbachs Bedeutung umfassend zu zeigen, so muß um so mehr hervorgehoben werden, daß sie eine ganze Anzahl sonst schwer zugänglicher Bilder aus Privatbesitz vor die Öffentlichkeit brachte. So war die Ausstellung weniger dazu angetan, in Feuerbachs Kunst einzuführen, als Anschauung und Kenntnis zu erweitern und zu vertiefen. Allein ein Bild wie das Porträt des Kirchenrats Umbreit aus dem Jahre 1853, das in der Großartigkeit seines Aufbaues, in dem ausdrucksvollen Pathos der Formen- und Charakterschilderung, in der prachtvollen Breite der Malerei und dem sonoren Klang der Farbe an Daumier erinnert, müßte genügen, um einseitige Vorstellungen von Feuerbachs künstlerischem Wesen zu zerstören. — Die Kunsthandlung Prestel eröffnete die schönen und weiten Räume im neuen Heim (Bethmannsches Palais, Buchgasse) mit einer Ausstellung von Pastellen, Zeichnungen und Graphik von Ludwig von Hofmann, die einen ungetrübten Genuß gewährte. Diese Blätter mit dem feinen Rhythmus ihrer Kompositionen, dem Reiz ihrer Farbe, mit ihrer Grazie und ihrem Reichtum an Einfällen enthalten für mein Gefühl alles in Fülle und Vollendung, was Hofmanns feine Kunst geben kann; mehr als in vielen Fällen seine großen Bilder mit ihren monumentalen Absichten, in denen doch häufig viel vom Charme der Blätter verloren geht, ohne daß eine ihr Format füllende Monumentalität an seine Stelle träte. — Wenn man allen Grund hat, von der Erweiterung — besonders der Ausstellungsräume — der Kunsthandlung Prestel einen günstigen, geschmackbildenden Einfluß zu erwarten (vielleicht ist nichts besser dazu imstande als die Propagierung guter Graphik, wie sie von Prestel gepflegt wird), so ist man zu den gleichen Erwartungen durch den Umzug des Salons Schames (jetzt Börsenstraße) berechtigt, dem im neuen Hause etwa doppelt so viel Raum zur Verfügung steht wie bisher. Schames, dem vor allem Frankfurt die Kenntnis zeitge-

nössischer junger Kunst verdankt, zeigte im Oktober eine Ausstellung Pariser Künstler. Namen wie Camoin, Castelucho, Maurice Denis, d'Espagnat, Othon Friesz, Guérin, Herbin, Marquet, Rysselberghe, de Vlaminck, Zack mögen den Charakter der geschmackvollen Ausstellung charakterisieren. Besonders hinzuweisen wäre vielleicht auf ein älteres kleines Bild von van Dongen (junges Mädchen), weil es die enge Beziehung zu Manets Spätstil zeigt, und auf van Dongens ernstes und ausdruckvolles Porträt seines Vaters. — Im Salon Schneider fand durch größere Kollektionen von Coste, Schraegle, Soldenhoff die moderne Frankfurter Malerei eine sympathische Vertretung. *A. W.*

Die **Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800,** welche für das nächste Jahr in Darmstadt vorbereitet wird, verspricht erheblich und bedeutend zu werden. Die Ausstellungsleitung findet allseitiges Entgegenkommen; nach den bisherigen Nachrichten ist schon viel unbekanntes und interessantes Material gesichert. — Dazu werden nach Darmstadt im nächsten Jahre auch die modernen Neuschöpfungen locken, in Sonderheit die große plastische Anlage, an der Bernhard Hoetger arbeitet. Von Hoetger stammt auch das ganz ungewöhnlich gute und wirkungsvolle Plakat der Ausstellung; es fehlt ihm zwar der eigentliche graphische Stilcharakter, und man fühlt sich leicht an gewisse Bilder Grecos erinnert — aber trotzdem, originell ist das Plakat doch.

**Brünn.** In den Monaten Oktober und November veranstaltet der **Mährische Kunstverein** in seinem Künstlerhause eine sehr gut beschickte Ausstellung »Holländische Kunst«, an der sich 88 namhafte Künstler mit ihren besten Werken beteiligen. Die Zusammenstellung hat die Vereeniging St. Lucas in Amsterdam durchgeführt; vertreten sind u. a. Israels, Mesdag, Bosboom, van Duyl, Schaap, Lemayeur, Hayenbrock, van Waay, Sluiter, Lucker, Raemaekers, Boer, Garms, Breman, Huidekoper, Nifteik, Grondhout, Koppius, Hoet, z. T. mit Hauptwerken. Wie im vorhergegangenen Jahre, so veranstaltet der Mährische Kunstverein auch dieses Jahr eine große Weihnachtsausstellung, zu der die Einladungen bereits versendet wurden.

**Straßburg i. Els.** In der kunstgewerblichen Abteilung des Elsässischen Kunsthauses ist eine 60 Arbeiten umfassende Gruppe verschiedener Arbeiten des Ziseleurs und Goldschmiedes Philipp Oberle ausgestellt. Oberle ist seit Jahren an der Straßburger Kunstgewerbeschule Lehrer in seiner Kunst. Die Ausstellung bringt Medaillons und Plaketten, modernen Schmuck und Wachsbossierungen, die der Ausführung in Metall harren, meist Arbeiten von tüchtigem Können. Einige geschmackvolle Glückwunschplaketten verdienen besondere Erwähnung. *K.*

**Genf.** Mit einer begrüßenswerten Bereicherung des hiesigen Kunstlebens setzt die Jahreszeit ein. Die Kunsthandlung Maison Moos entschloß sich endlich, in Genf den ersten wirklichen Kunstsalon zu eröffnen. In schönen Räumen wechseln da in schneller Folge gut zusammengestellte Verkaufsausstellungen. Augenblicklich sind die drei Schweizer Hodler, Buri und Vautier, sowohl in ihrer Entwicklung, wie in der vollen Blüte ihres früchtereifen Schaffens zu übersehen. Von Hodler allein sind ein halbes Hundert Werke beisammen. Wie wertvoll das gleichzeitige Betrachten einer größeren Anzahl Werke desselben Meisters ist, weiß wohl jeder, der sich gerade in den strengen, überalltäglichen Gesichtskreis Hodlers hineinzuleben versucht hat. Es ist hier nicht der Ort, auf eine Erscheinung wie Hodler einzugehen, es sei nur erwähnt, daß die Zusammenstellung seiner Werke im Maison Moos den großen Meister in seinen drei bis vier sehr klar geschiedenen Handlungen mit den allerbesten Stücken vorführt. Landschaften aus den achtziger Jahren, in Corots silberner Atmosphäre, die durch die einfache Klarheit ihrer Raumverteilung, die zarte Tönung der zu Formen zusammengefaßten Farbflächen so stark wirken, vertreten Hodlers erste Periode. Gewiß sehr interessant für die Entfaltungsart Hodlers, wenn ich jedoch rein vom Genußwert ausgehend zwischen einem frühen Hodler und einem Corot zu wählen hätte, wählte ich wohl — eingedenk eines Spruches, den Hodler gerne gebraucht — Corot. Der Spruch lautet: j'aime mieux le patron! Sehr reizvoll sind auch die Werke der zweiten Stufe. In »Paysage du petit Salève« liegen sich strenge Naturbeobachtung, die sich von den Franzosen mündig sprach, mit den ersten Ansätzen zu selbstherrlicher Naturgestaltung im ständigen Kampfe. Von der ausgereiften Meisterschaft zeugen eine Fülle von Porträts und Landschaften, namentlich aber die wundervolle Studie der Hannoveraner Schwurszene. Die ganze einzigartige Monumentalität des Originals, das 5 m hoch und 15 m lang ist, kommt hier in entsprechendem Verhältnis von 162/50 cm zum Ausdruck. Keine Skizze, sondern das vollständige Werk, ausgeführt in all der strahlenden Farbengewalt und all dem Reichtum einer Formbeherrschung, die in der modernen Malerei ihresgleichen nicht hat.

Die zwölf Werke Max Buris sind durchweg aus der letzten Periode seines Schaffens, in der seine angebrochenen Farben jene letzte Klarheit und Durchsichtigkeit erst erreicht haben, die Buris Malerei kennzeichnet. Besonders die gesamte Skala von Blau und Gelb hat sich der tönenden Reinheit gefügt. Eine neue Note in seiner Kunst zeigen die zwei Bildnisse: Portrait de jeune fille und Bernoise. Im ersteren hat Buri vielleicht zum erstenmal die grüne Farbskala zu derselben Leuchtkraft gebracht, wie vorher die blaue und die gelbe. Auch sind beide Frauenköpfe vom Genre, vom Typus weg trotz aller Verallgemeinerung, trotz der letzten Vereinfachung der Züge tief ins reizvolle Land des Individuellen hineingeführt.

Otto Vautier hat vielleicht derzeit am Kunstmarkt noch nicht in dem Maße eine feste Marke, wie Buri und Hodler. Wir haben also eher Grund, ihn und seine Kunst hier umschreiben zu wollen. Man darf ihn als eleganten Maler bezeichnen, wobei ich aber den Hauptton auf das Hauptwort, nicht auf das Eigenschaftswort gelegt zu wissen wünsche. Vautiers Bewegtheit liegt nicht in der gequälten Darstellung psychologischer Inhalte, sondern im Flimmern des Lichts, das nie eine Linie zur Ruhe erstarren läßt und die Erscheinung in der Bewegtheit hält. Mit einem Wort: Vautier ist in höherem Grade Maler als Reznicek oder Habermann. Auch ist ersichtlich, daß er aus einer natürlich ererbten Tradition hervorgeht, daher müheloser, genußreicher wirkt. Zu Boucher und Fragonard führen direkte Linien von Vautier. Seine »Rêverie« und Jeune femme assise hat allen Reiz des süßesten, prickelnden Dixhuitième, allein bereichert durch den menschlichen und malerischen Ernst der Gegenwart. Seine »Manon« ist wohl jenes reizbegabten 18. Jahrhunderts schönste Spiegelung in den Augen eines Modernen. »La Robe noire«, »Dans l'atelier« und die stattliche Anzahl der übrigen Werke zeigen uns in Vautier einen Künstler von auserlesenem Geschmack, von friedlicher, heiterer Seelenverfassung und großem Können. So zart umspielt das verschiedenartigste Licht alle die weichen Regungen der modernen Frauengestalt, daß sie den Raum, der sie umfängt, mit Duft und Liebe farbig erleuchten.

*Richard Messlény, Genf.*

**London. Ausstellung von Werken altspanischer Meister in der »Grafton-Galerie«.** Der vorzügliche, von Mr. Maurice Brockwell verfaßte Katalog raisonné, der zum Besten der »Sociedad de Amigos del Arte

Española« stattfindenden Ausstellung bildet schon an und für sich ein Ereignis! Die Ausstellung selbst bietet das Auserlesenste und Interessanteste. Der König und Privatpersonen, als auch die verschiedensten Institute Englands beschickten die Ausstellung nur mit wirklichen Meisterwerken. Im ganzen etwa 200 Bilder.

Der erste Saal enthält frühspanische Gemälde von 1250 ab bis zu Morales (1509—1586), sowie einige portugiesische Werke, die mehr oder minder unter niederländischem Einfluß stehen. Besonders gut ist hier die frühkatalonische Schule vertreten; so sehen wir ein Altarblatt mit Szenen aus dem Leben des hl. Martin, auf Holz gemalt, mit der Inschrift 1250. Dann »Der hl. Hieronymus« und »St. Ambrosius« von Alco Fernandez, ein Werk, das von A. L. Mayer in der »Zeitschrift für bildende Kunst« (Neue Folge, Bd. 23, S. 101) besprochen worden ist.

Ferner sind ausgezeichnete Werke vorhanden von Fernando Gallegos, Bartolommeo Vermejo, Luis de Morales, Alexo Fernandez aus Sevilla, Juan de Burgos, Juan de Juanes, Pedro Campaña und Correa. Unter diesen ist hervorragend bemerkenswert ein Gemälde von Juan de Juanes (1525—1579), das den hl. Thomas von Villanueva darstellt. Sein Stil ist schwer und ernst.

In dem großen Saale der Ausstellung dominiert Velasquez (1599—1660), dem an dieser Stelle allein 27 Werke zugeschrieben sind. Als ein zweifelhaftes Gemälde möchte ich den »Sterbenden Gladiator« bezeichnen, ebenso das von Sir F. Cook geliehene Bild »Ein spanischer Bettler«. Andere gut vertretene Meister in dem Hauptsaale sind: Francisco Herrera der Ältere, Francisco Pacheco, Del Mazo, Alonso Cano, Pantoja und Coello. Von des letzteren Hand stammen die beiden hochinteressanten Porträts »Kaiser Karl V.« und seine »Gemahlin Isabella«, beide aus dem Besitz von Mr. Louis Raphael. Das weibliche Bildnis wurde bisher nicht ausgestellt! Das vom Könige geliehene Werk stellt ein Porträt der Marie Louise Gabriele von Savoyen dar, der Gemahlin Philipps V. von Spanien, ein Werk des Francisco Antonio Menendes. Nicht übergehen will ich endlich Valdes Leal und El Greco. Von diesen befinden sich in der Ausstellung mehr wie ein Dutzend Gemälde, darunter zwei Versionen: »Christus vertreibt die Geldwechsler aus dem Tempel«, die eine davon Sir F. Cook, die andere dem Grafen von Yarborough gehörig. Ferner: »Petrus«, »Salvator Mundi«, »Christus trägt sein Kreuz«, »Das Fest in dem Hause des Simon«, »Selbstporträt des Meisters« (geliehen von Señor Don A. de Beruete y Moret), »Porträt der Tochter des Künstlers« (Sir John Stirling-Maxwell), »Porträt des Bildhauers Leoni« und »St. Franciscus in Verzückung« (Sir Hugh Lane). Ferner mache ich zwei Werke von Francisco Zurbaran namhaft: »Ein Mönch im Gebet« (Dr. Carvallo) und »Die Aufhebung des St. Franciscus von Assisi gen Himmel« (Bowes Museum Barnard Castle). Beschrieben hat das Bild A. L. Mayer: Die Sevillaner Malerschule, 1911, S. 159, und A. L. Mayer: »Zeitschrift für bildende Kunst« 1911—12, Band XXIII, Seite 103. Von Murillo rühren 23 Meisterwerke her in der vorliegenden Ausstellung: »La petite Fille au Panier«, rechts unten bezeichnet »B. E. Murillo f. 1675«, aus dem Besitz des Richters Evans; »Der junge Fischverkäufer« (Kapitän T. H. Preston); »La Vierge del Rosario« (Sir W. Eden), siehe A. L. Mayer: »Die Klassiker der Kunst« 1913, Seite 27; die sogenannte »Santiago-Madonna« (Lady Wantage). »Zwei Franziskaner-Mönche« (Kapitän Ford) und »Der Triumph der Kirche« (Sir A. Henderson); »Der verlorene Sohn« (Mr. Alfred Beit), ein von Bode und A. L. Mayer ausführlich besprochenes Bild. Dann eine dem Herzog von Sutherland gehörige und eine andere Version aus dem Besitz von Mr. Beit, »Die Rückkehr des verlorenen Sohnes«. »Das Selbstbildnis Murillos« (Graf Spencer), »Porträt eines Mannes« (Herzog von Wellington), »Porträt eines Mädchens« (Sir L. Holford), »Die Kindschaft der Jungfrau« (Arthur Keyser), ein Werk, das ich indessen als zweifelhaft bemerken möchte. Unbedingt weitere echte Arbeiten des Meisters sind: »Die Anbetung der Hirten« (Madame Adela del Tejo) und »St. Thomas von Villanueva«, geliehen von dem Grafen Northbrook, sowie »La Vierge de la Manzana« (Sir W. Eden) und »St. Giles vor Papst Gregor IV.« (N. Miles). Ein nicht minder vorzügliches Werk, das bisher nicht ausgestellt wurde (Lord Bernard), hier »St. Katharina« betitelt, wird von A. L. Mayer in den »Klassikern der Kunst«, 1913, Seite 18, »St. Agnes« benannt. Ein ebenfalls bisher nicht ausgestelltes Bild »St. Joseph und das Kind« (Sir F. Cook) wird von Curtis als eine Wiederholung des im Besitz von Mrs. Lyne-Stephens befindlichen Gemäldes angesehen. Den Beschluß bildet Murillos »Christus wird nach der Geißelung von Engeln getröstet« (Sir F. Cook). Nach dem hier Mitgeteilten bedarf es wohl kaum noch eines Zusatzwortes, um die Ausstellung als hervorragend zu bezeichnen. *O. von Schleinitz.*

**Krakau.** In den Sommermonaten veranstaltete die Gesellschaft der Kunstfreunde in Krakau die Ausstellung des »**Pferdes in der polnischen Malerei und Skulptur**«. Kein Thema ist gewiß geeigneter, um die Eigenart der polnischen Kunst klar zu zeigen; eine kontinuierliche Reihe bedeutender Pferdemaler durchzieht das 19. Jahrhundert. Noch am Ende des 18. Jahrhunderts tritt Alexander Orlowski als temperamentvoller Pferdemaler auf. Unter seinem entscheidenden Einfluß studiert die heranwachsende Generation das Pferd mit gleichem Eifer, mit dem die früheren die Antike studiert haben. Auch die Amateure dieser Zeit lassen die Stammbuchminiaturen und die Zeichnungen nach der Antike, und zeichnen und malen Pferde. Bald darauf fängt der geniale Peter Michalowski zu malen an; das Pferd ist sein Hauptthema; und seine Pferde gehören zu dem Höchsten, was auf dem Gebiete der Pferdemalerei überhaupt geleistet worden ist. Die nächste Generation polnischer Maler bringt Julius Kossak, und weiter treten Gierymski, Brandt, Chelmonski auf, lauter große Pferdemaler, von denen jeder einen anderen Typus des Pferdes malte, die aber eine lückenlose Entwicklungslinie bilden und die Tradition der polnischen Pferdemalerei weiterführen.

Die Ausstellung hatte vor allem das große Verdienst, die Meisterwerke Michalowskis gezeigt zu haben. Mehr als 120 Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, hauptsächlich aus dem Familienbesitz, die hier ausgestellt waren, sind seine wichtigsten Werke; zusammen mit dem, was im Frühjahr in Warschau ausgestellt war (siehe Kunstchronik Nr. 29), bilden sie ein imposantes Bild der künstlerischen Tätigkeit des Meisters. Die Arbeiten Michalowskis waren der Glanzpunkt der Ausstellung. Sie besaß noch eine schöne Sammlung von ausgezeichneten Aquarellen J. Kossaks; die anderen Pferdemaler waren aber allzu fragmentarisch und keineswegs durch ihre besten Werke vertreten. Aber auch, was da war, genügte, um diese volle und interessante Entwicklungslinie der polnischen Malerei vor die Augen zu bringen.

## SAMMLUNGEN

o Die von dem Kunstsammler Fritz Reimann dem **Städtischen Museum** in **Elberfeld** vermachten Kunstwerke sind dank dem Entgegenkommen der Witwe des Erblassers schon jetzt dem Museum für einige Monate zur Ausstellung überlassen. Die Gemäldesammlung enthält Werke der bedeutendsten Meister des In- und Auslandes des 19. Jahr-

hunderts, u. a. von Hans Thoma, Max Liebermann, Fritz von Uhde, Karl Schuch, Eduard Schleich, Gregor v. Bochmann, Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini und Josef Israels. Die aus 118 Stücken bestehende Porzellansammlung enthält nur Meißener Porzellan aus allen Perioden dieser berühmtesten deutschen Porzellanmanufaktur. Einen Glanzpunkt bedeuten die sogenannten Goldchinesen, die fast allein einen Schrank füllen und aus der besten Zeit der Fabrik stammen.

**Frankfurt a. M.** Das **Städelsche Institut** hat von dem Londoner Sammler Henry Pfungst ein sehr reizvolles Bild von **Murillo** als Geschenk erhalten, das soeben in den Barocksaal gehängt wurde. Es handelt sich um die Darstellung eines sitzenden, bis zu den Knien sichtbaren Straßenbuben, der mit vollen Backen und offenem Munde kauend, mit dem Verzehren von Pfirsichen beschäftigt ist. Der farbige Charakter des Bildes ist ganz auf den harmonischen Klang weniger brauner und grauer Töne gestellt. Das Bild bedeutet eine sehr begrüßenswerte Erweiterung für das Institut, in dem Murillo bisher nicht vertreten war. — Die Stelle der weggezogenen Sammlung de Ridder haben wieder wie früher die italienischen Trecentisten eingenommen, so daß die Galerie sich jetzt wieder charakteristischer und vielseitiger präsentiert. — Im Erdgeschoß wird zurzeit eine vorübergehende Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen Frankfurter Maler des 19. Jahrhunderts aus dem Besitz des Kupferstichkabinetts gezeigt. In sehr charakteristischen und im allgemeinen erstaunlich qualitätvollen Proben ihrer Kunst sind vertreten: Veit, Ballenberger, Steinle, C. Morgenstern, Pose, Jacob Becker, Peter Becker, Beer, Victor Müller, Lunteschütz, Rumpf, Göbel, Burger, Burnitz, Eysen. Die kleine Ausstellung ist imstande, ein ganzes Stück Frankfurter Kunstgeschichte eindrucksvoll zum Augenschein zu bringen.

*A. W.*

**Ein Ingresmuseum.** Ingres hatte bei seinem Tod seinen Nachlaß, bestehend aus Entwürfen und Zeichnungen, seiner Vaterstadt Montauban in Südfrankreich vermacht. Dort ist nun ein des Meisters würdiges Museum errichtet und eröffnet worden. Es enthält etwa 4000 Arbeiten. Keine andere Stätte gewährt solchen Einblick in die Schaffenspein dieser Künstlerseele, in ihr rastloses Ringen um Naturwahrheit, in ihre ekstatischen Entdeckungen, die scheinbar so kühl registriert sind. Die offiziellen Reden, die bei der Einweihung des Museums gehalten wurden, ließen erkennen, wie aktuell Ingres jetzt ist. Als Maler zwar gibt er uns keine Rätsel mehr auf, aber als Zeichner ist er gleichsam zu einem Grundsatz, zu einem Begriff geworden, zu dem der Rechtschaffenheit (nicht Biederkeit!) in der Kunst; und so wirkt er lebendig weiter. In geistvoller Weise feierte der Unterstaatssekretär der schönen Künste Bérard ihn als Revolutionär seiner Epoche, um — für einen Minister erstaunlich genug! — jeder Umsturzbewegung in der Kunst das Wort zu reden, wenn sie einer vermorschten Schultradition den Garaus machte. Nun, Herrn Bérards Umsturzheld ist nur ein toter Künstler und dazu einer, der in so hohen offiziellen Ehren starb wie Ingres. Ingres ein Revolutionär! Immerhin ein Thema. Vielleicht ist es seine zuvor erwähnte Rechtschaffenheit in der Kunst, die ihn heute so revolutionär erscheinen läßt. *A. D.*

## VEREINE

**Brünn.** Unter der Benennung **Mährischer Künstlerbund** hat sich in Brünn vor kurzem eine Künstlervereinigung aus kunstübenden Deutschmähren gebildet, in dessen Leitung die bekannten deutsch-mährischen Künstler Hans Temple, Baschny, Kasparides, Veith und Weiß, Csank und Farsky gewählt wurden. Der »Mährische Künstlerbund« zählt bereits 32 ausübende Künstler und Künstlerinnen. In den Monaten Februar und März 1914 veranstaltet der Bund seine erste Kunstausstellung in sämtlichen Räumen des Künstlerhauses. Korrespondenzadresse: Brünn, Künstlerhaus.

## FORSCHUNGEN

**Säulenportale. Neue Aufdeckungen in Holstein.** Die grundsätzliche und vollständige Lösung der Frage nach Ursprung, erstem Auftreten und Entwicklung der mit Säulen im Rücksprung geschmückten Portale ist bis jetzt noch nicht versucht oder gelungen. Nach dem jetzigen Stande der Kenntnis meint man, das Säulenportal, namentlich in sächsischen Landen, sei erst der Zeit vom späten 12. Jahrhundert an zuzuschreiben. Daneben steht die Tatsache, daß im germanischen Norden, in welchem Ruprich-Robert, freilich nicht ohne viel- oder allseitigen Widerspruch, eine selbständige Heimat der Säule vermutete, es von romanischen Säulenportalen wimmelt. Auf der jütischen Halbinsel sind 117 (eingeschlossen 22 mit Halbsäulen), wozu noch etwa 50 zerstörte nachweisbar sind. Auf Schleswig kommen davon 17 und zehn. — Zu dieser wichtigen Frage liefert nun Wagrien (Bistum Lübeck) seinen Beitrag. Von hier haben wir zugleich von einigen neuen Funden und Betrachtungen zu berichten, die für die Geschichte und Kunstgeschichte dieser Länder überhaupt bedeutsam erscheinen. — Es war in dem auf dem Gebiete der Baukunst ebenso regsamen wie fruchtbaren Kreise des seit 1125 hier tätigen Wizelins (Bischofs 1149—54) das Säulenportal typisch, und zwar bereits in der Form, in der das Bogenfeld offen bleibt (wohl in Berücksichtigung des Umstandes, daß man durchaus keine Hausteine gebrauchte). Ein vortrefflich erhaltenes am Chor der Kirche zu Süsel, gänzlich in Gipsguß gebildet und reich ornamentiert, ist lange bekannt. Diese Gipstechnik, zuerst zu Segeberg (1134 ff.) auftretend, war ja in diesem Lande einheimisch. Zu Bosau (1152) ist leider das Südportal (1869) samt den zwei Säulen in Zement gänzlich erneuert. Das nördliche Portal, eine sehr interessante und feine Schöpfung, ist vom Berichterstatter vor zehn Jahren bloßgelegt. Es hat im Rücksprung um ein Tympanon herum den Wulst; die Stützung unter diesem Wulst ist (jetzt) einfach geschrägt. Das Bogenfeld, ohne jetzt erkennbare plastische Zier, wird von schön gegliederten Auskragungen gestützt. In die Kanten darunter sind kräftige Dreiviertelstäbe eingeschnitten. Bei der gleichen Untersuchung zu Bosau ergab sich auch (s. Ztschr. f. christl. Kunst 25, 149 ff.), daß das flachgedeckte, hohe und breite Schiff zwei Reihen Fenster über einander hatte. Von anderen Portalen, die der Eröffnung und Untersuchung etwas versprechen, sind noch zwei, zu Süsel und Neukirchen (zw. 1149 und 1154), vorhanden. Bereits hat das Nordportal zu Ratekau (erbaut zwischen 1156 und 1163), das am 5. September von einer abscheulichen und entstellenden Verkleidung mit Zement befreit worden ist, sich über Verhoffen schön erhalten gezeigt. Zwar sind die beiden Säulen samt den Kämpfern zerstört, aber die drei Bogen sind erhalten (das Tympanon ist offen). Vor dem vorderen ist die Ansichtsseite aus Ziegeln gebildet, die des mittleren ist vollständig mit schönem Palmettenornament bekleidet, ganz in der Art wie es sich auch an den Arkadenbogen zu Segeberg 1909 gefunden hat (erbaut 1134 ff.). Die Säulen und Kämpfer sind aus Gips gewesen, ebenso alles Bogenwerk, mit Ausnahme jener backsteinernen Außenansichtsseite; an den Gewänden sind Ziegel angewandt. Das entspricht genau der Technik der Fenster. Es zeigt sich an dieser Kirche höchst lehrreich, wie sich unter Wizelins Nachfolger Gerold die Gipstechnik teils streng erhalten, teils durch Benutzung

von Ziegeln zweckmäßig weiter gebildet hatte. — Ein jenem Portal fast genau entsprechendes, aber stärker zerstörtes ist (zu Ratekau) an der Nordseite des Chores aufgedeckt; es wird ebenfalls etwas instand gesetzt. *Hpt.*

**Der Stillebenmaler Abraham Calraet** (auch van Calraet). Kürzlich hatte ich Gelegenheit, hier etwas über Barend van Calraet zu erzählen. Ein noch interessanterer Meister ist sein älterer Bruder Abraham. Es ist mir nämlich sonnenklar geworden, daß die — oft vortrefflichen — Pfirsich-Stilleben, die allerwärts für Cuyp's Arbeiten gehalten werden, von Abraham Calraet gemalt wurden. Schon die Direktion der Berliner Gemäldegalerie schrieb vor vielen Jahren in einer der früheren Auflagen des Berliner Katalogs, daß die Mehrzahl der Stilleben A: C. bezeichnet, und Albert Cuyp zugeschrieben, nicht von diesem Meister herrührten, sondern von einem unbekannten Maler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, der dasselbe Monogramm benutzte. Ich werde zu beweisen versuchen, daß dieses richtig ist und daß der Maler Abraham Calraet hieß.

Merkwürdig ist es, daß diese Bilder immer Pfirsiche zum Gegenstand haben. Zwei derselben sind im Museum Boymans in Rotterdam, das eine A C bezeichnet; ein schönes größeres Stilleben, worauf rechts ein Hummer, links mehrere Pfirsiche und Trauben, bei Jonkheer van Lennep in Heemstede (früher Mad. Backer de Wildt in Amsterdam). Eine große Porzellanschüssel voller Pfirsiche in der Sammlung Kröller im Haag. In der Berliner Galerie gab es früher ein A C bezeichnetes Stilleben mit Auster, Brötchen, Trauben, Taschenkrebs. Mehrere solcher Pfirsichstilleben trifft man in Privatsammlungen und im Handel an.

Diese Bilder haben allerdings in der weichen Malerei, dem warmen Ton etwas Ähnlichkeit mit Cuyp's Manier. Indessen sind die Trauben z. B. so dünn in den Schatten gemalt, daß das Holz durchscheint, was bei Cuyp wohl kaum jemals vorkommt.

Abraham van Calraet, der oft nur Abraham Calraet genannt wird, z. B. von seiner Mutter in ihrem Testament (die Schwestern lassen oft bei der Unterschrift das: »van« weg[1])!), wurde 12. Oktober 1642 zu Dordrecht geboren. Sein Vater war auch Künstler: Holzschnitzer (beeldsnyder) und drei seiner Brüder haben die Malerei ausgeübt. Da Houbraken erzählt, sein Bruder Barend sei von dem Vater zu Cuyp in die Lehre gegeben, ist es sehr möglich, ja wahrscheinlich, daß auch Abraham dessen Unterricht genossen hat. 37 Jahre alt, verheiratete er sich mit Anna Bisschop, vielleicht verwandt mit der Malerfamilie Busschop, die zuweilen Bisschop geschrieben wird. Er muß in oder nach 1714 in Dordrecht gestorben sein. Er wird als Früchtemaler von Houbraken erwähnt.

Aus mehreren Dokumenten im Notariatsarchiv von Dordrecht geht hervor, daß die Familie nicht sehr vermögend war und daß die Maler Calraet nur niedrige Preise erzielten; z. B. 22 Gulden für zwei Bilder.

Als die Mutter des Malers starb (Ende Mai 1701), hinterließ sie, wie ich schon früher hier erwähnte, eine große Sammlung Bilder, wobei viele Kopien nach Cuyp, die wohl meistens von ihren Söhnen gemalt waren. (Abraham C. wird sehr häufig ausdrücklich als »fynschilder« (Kunstmaler) genannt.) Nun fällt es auf, daß in dieser Sammlung zahlreiche Bilder mit Pfirsichen vorkommen. Im Wortlaut: 2 met persiken, een paer met fruyties (Früchten), 1 met persiken, 1 met persiken, 1 met een teljoor (Teller) met persiken, 1 Stuckje met persiken vercogt voor 18 Gulden.

In ihrem Testament vom 7. April 1693 hinterläßt die Mutter ihrem Enkel, auch Künstler — Bildhauer — Michiel van Calraet elf Bilder, dabei ein Fruchtstück von Abraham Calraet (ohne »van«). Fest steht also, daß Abraham Calraet Fruchtmaler war, und daß seine Mutter eine Anzahl Fruchtstücke mit Pfirsichen hinterließ.

Nun kommt noch etwas dazu. Samuel van Hoogstraten, der Rembrandtschüler aus Dordrecht, der dort lebte und starb und dessen merkwürdiges Buch über die Malerei 1678 erschien[1]), sagt (S. 181) etwa folgendes (nachdem er Fabritius zitiert — einen Ausspruch über die Komposition der Bilder):

»Ein gewisser Maler, mein Landtgenosse (er meint hier: Stadtgenosse!), hatte neulich seinen äußersten Fleiß gebraucht, um eine große, wohl aufgehäufte Schüssel[2]) mit schönen Pfirsichen außerordentlich saftig und nett zu malen, und jedes Stück vortrefflich ausgeführt. Ich wunderte mich über seinen Fleiß und seine Geduld, aber ich spürte einen Widersinn über die dumme Wahl des Gegenstandes und den zu großen Überfluß einer und derselben Kost, und finde, daß er seine Zeit unnütz gebraucht hat. Denn bei einer solchen Arbeit hätte er beinahe alle Arten von Früchten in dieser Schüssel zusammenstellen können und das Auge ergötzen mit großer Mannigfaltigkeit derselben . . .« usw.

Dieser »gewisse Maler« von Dordrecht war sicher der bescheidene, jetzt vergessene Calraet und nicht der hoch angesehene, vornehm gewordene Aelbert Cuyp, der mehr als begabter Amateur galt, und über den Hoogstraten mit größerer Rücksicht geschrieben hätte[3]).

Alles zusammengenommen, scheint es mir wohl ziemlich sicher, daß der Stillebenmaler A. C = Abraham Calraet und n i c h t Cuyp. *A. Bredius.*

[1]) Das Inventar der Mutter, Angenietje van Paderode (als Padero abgekürzt) lautet z. B. . . . . Wittwe des Pieter Kalraedt. Das Malerzimmer Abrahams wird angedeutet als: Op de Solder van Abram Calraet, soo van outs genaemt. (Also ohne van!)

1) Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst. Tot Rotterdam by Fransois van Hoogstraeten, Boekverkooper. 1678.

2) Diese »Schüssel mit Pfirsichen« befindet sich im Haag bei Herrn Kröller; ein schönes »saftig gemaltes« Bild, wovon man bei der Firma Artz im Haag einen ganz vortrefflichen Farbendruck bekommen kann, der das Gemälde fast täuschend wiedergibt.

3) Herr Schmidt-Degener machte mich auf diesen Passus aufmerksam.

## VERMISCHTES

✕ Zwei Berliner Neubauten, die soeben fertiggestellt worden sind, haben von hervorragenden Bildhauern künstlerischen Schmuck erhalten. Für das neue Haus des Vereins deutscher Ingenieure in der Sommerstraße, dicht am Brandenburger Tor, hat **Hugo Lederer** eine ganze Reihe von Skulpturen geschaffen. Zunächst an der Fassade oberhalb der Fenster des großen Sitzungssaales im ersten Stockwerk die Reliefporträts bedeutender deutscher Ingenieure. Es sind die Köpfe von Friedrich Krupp, Werner Siemens, Georg v. Reichenbach, Ferd. Schichau, Jul. Weisbach, Friedrich Wilhelm Harkort, August Borsig und, in einem Doppelbildnis, Otto und Langen. Die Reliefs sitzen in runden Medaillonrahmen auf rechteckigen Feldern. Dem Haupteingang des Hauses ist noch besonderer Schmuck zugedacht, die Statuen zweier Forscher des 17. Jahrhunderts, die in der Geschichte der naturwissenschaftlich-technischen Disziplinen eine bedeutende Rolle spielen: Otto v. Guerickes und Gottfried Wilhelm Leibniz'. Diese Standbilder wurden Hermann Hahn in München übertragen. — An einem Wohnhause in der Hardenbergstraße, unweit dem Bahnhof

Zoologischer Garten, hat ferner **Georg Kolbe** plastischen Fassadenschmuck angebracht. Das Gebäude ist von dem Architekten Bruno Taut errichtet, der auf der Leipziger Ausstellung durch das »Monument des Eisens« einen so großen Erfolg davongetragen hat. Das Wohnhaus ist leider eine Enttäuschung, da es mit gar zu weichen, fließenden Linien ausgestattet ist. Besonders aber befremdet die Art jener Skulpturen. Es sind nackte Frauengestalten, die als eine Art freier Karyatiden die Fensterumrahmungen des obersten Geschosses halten — an sich hervorragende und kostbare Arbeiten Kolbes, von hohem Reiz der Modellierung und der Umrißwirkung, die aber an diese Stelle durchaus nicht passen wollen.

## LITERATUR

**Otto Rubensohn,** *Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen.* Aus dem Pelizaeus-Museum zu Hildesheim. Festschrift zur Feier der Eröffnung des Museums. Berlin, Verlag von Karl Curtius. 89 Seiten, 21 Tafeln.

Hildesheim wird dafür entschädigt, daß es auf den herrlichen Silberschatz, der im Bannkreis der Stadt gefunden, hat verzichten müssen. Herr Pelizaeus, ein dankbarer Sohn der alten Stadt, hat nicht allein seine hervorragende Sammlung graeco-ägyptischer Altertümer in ein Museum zu Nutzen und Frommen seiner Vaterstadt gestiftet, sondern auch für dessen Leitung eine solche Autorität wie Otto Rubensohn gewonnen, der noch als letzte Frucht seiner erfolgreichen Tätigkeit in Ägypten die aramäischen Papyri von Elefantine ausgegraben hatte, diesen hervorragendsten Fund zur Geschichte der israelitisch-jüdischen Religion, der die Wissenschaft nunmehr jetzt schon fünf Jahre beschäftigt.

Im Jahre 1907 tauchten in Kairo jene Gipsabgüsse und Formen im Kunsthandel auf, die von Herrn Pelizaeus erworben und seinem Museum übergeben worden sind. Es sind 59 Gipsabgüsse von Reliefs, 2 solche nach frei modellierten Athenaköpfen, 2 hohl ausgedrückte Stücke und 13 aus derselben Masse hergestellte Formen, endlich noch ein großer bärtiger Kopf, der aus Gips frei modelliert ist. Zwei weitere Stücke, ein Athenakopf und ein Gefäßhenkel mit der Nike, die zusammen mit den vorher genannten 78 Stück in die Publikation aufgenommen sind, sind erst später von Herrn Pelizaeus angekauft worden.

Die größere Menge der Fundstücke sind Gipsabgüsse nach fertigen Werken und zwar nach Originalen aus Metall, wie aus der mit peinlicher Sorgfalt durchgeführten Behandlung des Details hervorgeht. Seitdem Reinach 1902 in der Revue archéologique von antiken Gipsabgüssen gehandelt hat, ist mehrfach in der wissenschaftlichen Literatur von dieser Technik im Altertum die Rede gewesen. — Die Abgüsse der Pelizaeus-Sammlung sind von den verschiedenartigsten Metallgeräten abgedrückt, nicht nur von Gefäßen, sondern auch von Spiegelkapseln, Waffenstücken, Pferdegeschirrbeschlägen, Schmucksachen u. dgl. Über die Technik dieser Gipsabgüsse bringt Rubensohn interessante Mitteilungen; merkwürdig ist, daß auch die Mäuse sich daran gemacht hatten und eine starke Pilzbildung auf den Gipsabgüssen sich zeigte. Viele der Abgüsse hatten Vorrichtungen zum Aufhängen, und es scheint zweifellos zu sein, daß alle diese Abgüsse Modelle für einen Gold- oder Silberarbeiter gewesen sind, nach denen er freiwillig oder auf Bestellung von Kunden, die sich diese Muster ansahen, arbeitete. Auf die Einzelheiten der in dem Katalog von Rubensohn musterhaft beschriebenen Gipsabgüsse, die von unschätzbarem Wert für die Kenntnis des antiken Kunstgewerbes sind, können wir hier nicht eingehen. Nur bei einem Stück, Nr. 24 Tafel XIV, wollen wir kurz verweilen. Hier ist nämlich eine Melkszene dargestellt, und zwar werden von einer kauernden Frau Renntiere gemolken. Es ist nun möglich, daß irgend ein ägyptischer Seefahrer aus Südrußland ein solches Metallkunstwerk mitgebracht hat, auf dem die Melkszene dargestellt war, die der memphitische Metallarbeiter sich dann in Gips als Muster abgebildet hat. Aber wenn wir uns an die »zoologischen Gärten der Ptolemäer« erinnern oder an den Hagenbeck, der in den von Peters und Thiersch veröffentlichten »Painted tombs at Marissa« (Palästina) begraben ist, so ist doch die Möglichkeit vorhanden, daß das Kunstwerk »nach der Natur« in Ägypten überhaupt entstanden ist. — Die Originale, von denen die Gipsabgüsse entnommen sind, umfassen einen Zeitraum von ca. 130 Jahren (350-220 v. Chr.). Zur Datierung tragen auch die in der Sammlung enthaltenen Porträtköpfe bei. — Der von Rubensohn veröffentlichte Fund gibt einen schönen Einblick in die Gold- und Silberschmiedebazare des alten Memphis, wo sich, gerade so wie heutzutage in Kairo, Werkstatt an Werkstatt von Metallarbeitern gereiht haben mag. Der Fund zeigt aber auch, daß die alte Zentrale des Landes, Memphis, offenbar noch lange neben dem neuen Alexandrien ihren Rang behauptet hat.

Druck und Ausstattung sowie die Abbildungen sind ganz vortrefflich. Die Schilderung und wissenschaftliche Einrangierung der einzelnen Stücke macht diesen Katalog zu einem wertvollen Besitz für den Gelehrten, und von den Modellen können unsere heutigen Goldschmiedehandwerker, Juweliere und Kunstgewerbler noch recht viel lernen.

*Max Maas, München.*

**Franz Landsberger,** Privatdozent an der Universität Breslau, *Der St. Galler Folchart-Psalter.* Eine Initialenstudie. St. Gallen, Fehr'sche Buchhandlung. 1912.

Diese im Auftrage des Historischen Vereins des Kantons St. Gallen herausgegebene hübsche Publikation ist einem der prächtigsten Denkmäler der deutschen Kunst des früheren Mittelalters gewidmet. Der Folchart-Psalter wird so benannt nach dem Verfertiger, einem St. Galler Mönch des 9. Jahrhunderts (auf S. 26–27 befindet sich die Inschrift, die uns Folcharts Namen — »studuit rite parare librum« — nennt), er ist auch unter der Bezeichnung »Goldener Psalter von St. Gallen« in der Literatur bekannt. Neben der herrlichen Pracht der Dekoration verleiht dieser Handschrift noch der Umstand besondere Bedeutung, daß sie mit ziemlicher Sicherheit datiert werden kann: sie ist aller Wahrscheinlichkeit nach in den sechziger Jahren des 9. Jahrhunderts entstanden (vergl. Landsbergers Ausführungen auf S. 30—31). Landsbergers Studie zeigt die Entwicklung des Initialenstiles in St. Gallen, indem er die Analyse des Folchart-Psalters als Grundlage hierzu benutzt. Seine Ausführungen sind klar und überzeugend. Wichtig ist, daß er den Einfluß griechischer Handschriften betont. Auch Beziehungen zu den karolingischen Miniaturschulen von Reims, Tours und Metz weist er nach. Dadurch wird freilich die von Merton (Die Buchmalerei in St. Gallen, 1912) betonte Selbständigkeit der St. Galler Schule etwas beeinträchtigt. — Sowohl die in Dreifarbendruck hergestellten bunten Tafeln, wie die Lichtdrucke, die dem Landsbergerschen Buche den Charakter einer Monumentalpublikation verleihen, verdienen höchstes Lob.

*Bernath.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 7. 7. November 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DRESDENER BRIEF

Die Dresdner Galerie ist, wie bekannt, so überfüllt, daß es unbedingt nötig erscheint, die modernen Gemälde abzusondern und in einem eigenen Gebäude unterzubringen. Um Entwürfe für ein solches zu erhalten, hatte die Generaldirektion der Königlichen Sammlungen einen Wettbewerb unter den sächsischen Architekten ausgeschrieben und dabei den Platz in der Flucht des Semperschen Galeriegebäudes zwischen dem Zwingerteich und der Semperschen Hofoper vorgeschrieben, der jetzt von einem Kinderspiel- und Erholungsplatz unter schattigen Bäumen eingenommen wird. Da es sich um die nächste Nachbarschaft des Zwingers handelte, erregte das Preisausschreiben von vornherein starke Bedenken in der Bürgerschaft, zumal da durch den Bau wieder ein ansehnliches Stück der wenigen noch vorhandenen Grünflächen in der Altstadt verschwinden müßte. Die Stadt selbst bewilligte daher zu den 45000 M. Preisen der Generaldirektion noch 10000 M. zu weiteren Preisen für solche hervorragende Entwürfe, die andere Plätze im fiskalischen Besitz vorschlagen würden. Zu diesem Wettbewerb sind nunmehr 55 Entwürfe eingegangen, und das Preisgericht hat eben seinen Spruch gefällt. Es hat sich dabei herausgestellt, daß auf Grund der Bedingungen der Generaldirektion, also das neue Gebäude in der Achse des Semperschen Galeriebaus aufzustellen, keine nur irgendwie befriedigende Lösung möglich ist. Alle Entwürfe, die diesen Platz angenommen haben, sind mehr oder minder mißlungen. Es wurde daher kein erster Preis für einen solchen erteilt; zwei zweite Preise erhielten: 1. Baurat Oskar Kramer und Bauamtmann Pusch, 2. Professor German Bestelmeyer in Dresden; einen dritten Professor Martin Dülfer in Dresden. Diese drei Entwürfe sind an sich vorzügliche Leistungen, aber sie ergeben eben kein irgendwie mögliches Platzbild. Dagegen haben die Preisrichter einstimmig einem zweiten Entwurf von Kramer und Pusch einen ersten Preis aus Stadtmitteln zuerkannt, und sie haben zugleich der Generaldirektion einstimmig dringlich empfohlen, auf Grund dieses Planes mit den beiden Urhebern in Verhandlung zu treten und die Verwirklichung des Planes anzustreben. Das Wesentliche des Entwurfs besteht darin, daß der Theaterplatz durch das neue Galeriegebäude den so dringlich erwünschten Abschluß zwischen dem Semperschen Museum und der Hofoper erhalten würde. Der neue Galeriebau liegt nicht in der Flucht des alten, sondern ist vorgerückt, die Verbindung ist durch Säulengänge nach beiden Seiten hergestellt. So ergibt sich ein wohlgeschlossenes Bild, wie es schon Semper herzustellen wünschte. Der Bau selbst ordnet sich den beiden Semperschen Bauten im Maßstab in wünschenswerter Weise unter. Durch den Neubau würde aber der ländlich unregelmäßige Teich unmöglich: die beiden Verfasser sind daher entschlossen daran gegangen, den Zwingerteich regelmäßig zu gestalten und durch kleinere Bauten auf den Seiten in der Verlängerung der Längsachse des Zwingers ein neues Stadtbild zu schaffen, das ebenfalls an alte Pläne, in diesem Falle der beiden Kurfürsten Augusts des Starken und seines Sohnes und ihrer Architekten, anknüpft. Auch der großartige, jetzt ganz abseits liegende Neptunbrunnen soll dabei einen neuen Platz erhalten. Damit ist eine weite Perspektive für Neugestaltung der Umgebung des Zwingers gegeben. Man darf gespannt sein, wie sich diese wichtige Angelegenheit weiter entwickeln wird. Denn vorerst müssen die Stände und die städtischen Behörden Geld für den Neubau der modernen Galerie bewilligen. Einen zweiten Preis erhielt der Architekt Blaum, der am Ende der Johann Georgen-Allee vor dem Großen Garten ein Forum errichten will, das außer der Galerie auch das Hygiene-Museum, das Naturhistorische Museum und die geplante Universität Dresden umfassen soll. Dieser bedeutsame Plan scheitert aber an verschiedenen äußeren Umständen, zumal weil die Dresdner Universität noch in der Luft schwebt und ihres viel größeren Raumbedarfs wegen an eine ganz andere Stelle in die Nähe der Technischen Hochschule und eines neuen Krankenhauses kommen müßte. Einen dritten Preis erhielten Lossow und Kühne, welche die neue Galerie an die Stelle des alten botanischen Gartens in Verbindung mit dem Kurländer Palais errichten wollen.

Zum Gedächtnis Anton Graffs, der vor hundert Jahren, am 22. Juni 1813, in Dresden starb, hat der Sächsische Kunstverein in Dresden jetzt eine sehr ansehnliche Ausstellung veranstaltet, der auch nach den Ausstellungen des Kunstvereins in Graffs Geburtsstadt Winterthur 1901, in Berlin bei Eduard Schulte 1910 und in Dresden bei Ernst Arnold im gleichen Jahre eine Bedeutung zukommt. Denn die Dresdner Jubiläumsausstellung hat sich, wie Direktor Dr. Vogel im Vorwort des bemerkenswerten Katalogs sagt, in richtiger Anerkennung ihres besonderen Zweckes einer Teilnahme erfreut, die weit über die Erwartungen und weit über alles bisher Gebotene hinausgeht. Daß sie für die weitere Erkenntnis des Meisters grundlegend sein werde, ist wohl zu optimistisch gedacht, jedenfalls aber erschließt sie der allgemeinen Kenntnis eine reiche Fülle von Gemälden, die bisher nicht oder nur wenig bekannt waren. Anton Graff war ein überaus fruchtbarer Künstler: das große Buch, in das er seine Bildnisse mit den Namen der Dargestellten und dem Preise einzutragen pflegte, zählt nicht weniger als 1655 gemalte Bilder und 322 Zeichnungen auf. Für die Dresdner Ausstellung hat Hofkunsthändler Holst im ganzen gegen 450 Ölgemälde, Zeichnungen und Miniaturen zusammengebracht, die sämtliche Räume des Sächsischen Kunstvereins füllen. Da sind u. a. 6 Gemälde aus dem Besitze des deutschen Kaisers, 15 Gemälde aus dem Besitze des Königs von Sachsen, über 40 kamen aus der Schweiz (Winterthur, Zürich, St. Gallen, Basel usw.), gegen 60 Gemälde und Zeichnungen aus dem Besitz des Rittergutsbesitzers Herrn Arndt auf Klostergut Oberwartha, über 40 aus Leipzig (Universitätsbibliothek, Stadtbibliothek Privatbesitz usw.), zahlreiche Bilder auch aus dem Besitz sächsischer Adelsfamilien, z. B. des Grafen Vitzthum v. Eckstädt auf Schloß Lichtenwalde, des Kammerherrn Dr. L. Sahrer von Sahr zu Dahlen i. Sa., des Majors Karl Freiherrn von Friesen auf Schloß Rötha, auch von Geschwister Keil zu Weißtropp i. Sa.; dazu haben zahlreiche Museen, Stiftungen, Gesellschaften und Privatpersonen ihren Besitz von Werken Graffs zur Verfügung gestellt.

Eine neue Erkenntnis für Graffs Kunst bringt die Ausstellung nicht: Anton Graff war der Modemaler seiner Zeit und er war es mit Recht, denn er besaß die Gabe individueller Gestaltung; er war, wie auch seine zahlreichen Selbstbildnisse zeigen, ein scharfer Beobachter mit eindringlichem Blick, und er verstand es, seine Modelle im glücklichen Moment zu erfassen. Daß auch gar manche seiner Bildnisse konventionell aufgefaßt und rein routinemäßig gemalt sind, kann bei der Fülle der Bilder, die er jahraus jahrein herstellte, nicht in Erstaunen setzen. Für den Gesamteindruck der Ausstellung wäre es daher schließlich besser gewesen, etwas mehr auszusondern, aber das gesamte Kulturbild der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, das in der Ausstellung vor uns ersteht, ist doch so reizvoll, daß man auch das minder Wertvolle in den Kauf nimmt. Nennen wir z. B. Männer wie Lessing, Herder, Wieland, Schiller (das allerdings wenig charakteristische sentimentale Bild des Dresdner Körner-Museums), Gellert, Geßner, Lavater, Bodmer, Körner (der Vater), Ramler, Rabener, ferner Chodowiecki, Iffland, Bause, Tiedge, Elise von der Recke — so tut sich schon eine weite Geisteswelt auf, die Graff für uns wieder lebendig macht. Dazu kommen Fürstlichkeiten, Politiker, Adlige, Offiziere, Patrizier, Kaufleute, Männer und Frauen aus dem Bürgerstand, kurzum eine bunte Gesellschaft voll Würde und Vornehmheit, oder auch in behaglicher, ja zuweilen heiterer Auffassung, wie es die Persönlichkeiten oder die Laune des Künstlers mit sich brachte. Alles in allem dürfte den Kunstfreunden der Besuch der Dresdner Graff-Ausstellung wohl zu empfehlen sein.

In Emil Richters Kunstsalon sieht man zum erstenmal in Dresden eine futuristische Ausstellung, an der die vier italienischen Maler Umberto Boccioni, Carlo D. Corra, Luigi Russolo und Gino Severini beteiligt sind. Liest man das »feurig gewaltige Manifest des Futurismus«, das in dem Katalog abgedruckt ist, so ist man einigermaßen enttäuscht, daß diese Futuristen so — zahm sind, wenigstens im Vergleich zu dem, was man 1912 in Köln und 1913 in Leipzig sah. Diese Maler gehen teils auf dekorativ farbige Wirkungen in flächenhafter Darstellung aus, teils suchen sie den Eindruck verwirrender heftiger Bewegungen, ganz flüchtiger Eindrücke und Stimmungen wiederzugeben. Bei den dekorativen Malereien, die etwa wie Teppiche oder wie unvollkommene Mosaiken wirken, hat man nicht den Eindruck von etwas vollständig Neuem, wobei man anerkennen muß, daß die Maler dabei zum Teil einen gebildeten Geschmack für Farbenzusammenstellungen und ein nicht unbeträchtliches Können an den Tag legen. Sieht man so mit unbefangenen Augen die Bilder als dekorative Leistungen an, so erstaunt man freilich gar sehr, wenn man nachher die Erklärungen im Katalog liest, so z. B., wenn man sich an Severinis schwarzem Kater erfreut hat und dann den tiefen Sinn dieses mosaikartigen Bildes erfährt: »Das Gefühl der krankhaften Beklemmung, nachdem man Edgar Allan Poes Novelle gelesen hat«. Bei anderen Bildern ist des Malers Empfindung eindringlicher gestaltet, so in Boccionis Macht der Straße: »Die Absicht ist, die dynamische Macht, das Leben, den Ehrgeiz, die Angst, die man in einer Stadt beobachten kann, das erdrückende Gefühl, das der Lärm verursacht, darzustellen«. Hier hat man etwas von dem Gefühl, das den Künstler beseelte, sein Bild hat auch räumliche Anschauung und empfundene Gestaltung. Andere Bilder sind einfach talentlos, man sieht da Bruchteile von Gegenständen und Menschen wie im Kaleidoskop durcheinandergeschüttelt, ohne daß man eine künstlerisch überzeugende Absicht wahrnehmen könnte. Corra will z. B. den Eindruck des sich bewegenden Mondlichts oder die Empfindung eines in der Straßenbahn Fahrenden und des Beschauers von draußen zu gleicher Zeit malen — in beiden und ähnlichen Fällen ohne jeglichen Erfolg. Ein Bild, das man ohne Kommentar etwa auf Karpfen im Netz taxiert, stellt sich nach dem Katalog heraus als: Mailänder Bahnhof, Impression eines Eisenbahndammes. Eher findet man sich in dem Gemälde Beerdigung des Monarchisten Galli zurecht, auf dem es einen stürmischen Kampf zwischen den »Leidtragenden« und den zur Aufrechterhaltung der Ruhe aufgebotenen Lanzenreitern abgibt. Die gewaltige Aufregung eines solchen fanatischen Straßenkampfes tritt hier wohl in die Erscheinung; dabei hat der Künstler versucht, das Schwirren der Stöcke in ornamentaler Weise anzudeuten; es ist aber beim Ornament geblieben, ohne daß man an die Bewegung glaubt. Es ist unzweifelhaft interessant, daß diese Künstler versuchen, Licht, Farbe und Gestalten in Bewegung darzustellen; vorläufig sind sie aber noch weit vom Ziele entfernt. Ob sich diese Versuche als wertvoll für die Entwicklung der Kunst erweisen werden, bleibt abzuwarten.

## HAMBURGER BRIEF

Das seit geraumer Zeit diskutierte Projekt eines Ausstellungsgebäudes ist aus dem Stadium bloßer Erörterung in das einer greifbaren Wirklichkeit übergetreten. Es hat sich eine G. m. b. H. konstituiert, die mit einem Kapital von 350000 M. ausgerüstet, den Bau ins Leben rufen will. Nur über die Platzfrage steht eine endgültige Beschlußfassung noch aus. Das Bedürfnis nach einem solchen Ausstellungsgebäude ist tatsächlich vorhanden. Wenigstens für die Produzenten. So hat der Kunstverein früher in meist vierjährigen Abständen in den Räumen der Kunsthalle große Frühjahrsausstellungen mit internationalem Charakter abgehalten, die gewissermaßen eine Generalübersicht dessen boten, was zersplittert in den Monatsausstellungen vorgeführt wurde. Da die Kunsthalle selbst an Raumknappheit krankt, der durch einen zurzeit im Werk befindlichen umfangreichen Ergänzungsbau abgeholfen werden soll, mußte der Kunstverein auf Veranstaltung dieser Frühjahrsausstellungen schon seit längerer Zeit verzichten, was für unser Kunstleben immerhin einen empfindlichen Entgang bedeutete. Gleichwohl stand der Kunstverein dem Projekt des Ausstellungshausbaues bis zuletzt abwartend gegenüber. Erst in letzter Stunde hat er seinen Beitritt erklärt, ohne indes über den Umfang seiner Anteilnahme bindende Abmachungen zu treffen. Ein Verzicht auf seine bisherige Selbständigkeit unter eigener Führung ist jedoch ausgeschlossen. Damit erscheint das neue Unternehmen lediglich im Lichte einer Bereicherung unserer lokalen Ausstellungsmöglichkeiten, an denen alles Ausstellungswürdige, auch außerhalb des von der bildenden Kunst gezogenen Rahmens, teilnehmen soll.

Bei Besprechung des Ablebens des Hamburger Malers Friedrich Schwinge habe ich gewisser Fährlichkeiten des Hamburger Bodens gedacht, die es ehedem (und in vermindertem Maße auch jetzt noch) gerade den begabten unter den hier geborenen Künstlern ratsam erscheinen ließen, zur besseren Wahrung ihrer künstlerischen Individualität ihre Tätigkeit nach außen zu verlegen. Mit zu diesen stadtflüchtigen Söhnen Hamburgs gehörte der am 25. September 1864 als Sohn eines Hamburgers in Montevideo geborene, hier aufgewachsene Carlos Grethe, über dessen Tod bereits von anderer Seite berichtet wird und auf den ich hier nur um deswillen zurückkomme, weil in dem Lebensgange dieses einen vieles sich findet, was typisch ist für das Leben vieler hier zuständiger Künstler. Carlos Grethe hing als Mensch mit allen Fibern an seiner Vaterstadt. Grethe hat nie auf Verkaufsmöglichkeiten Rücksicht genommen,

sondern immer nur nach einer Bereicherung seiner eigenen Farbentafel gestrebt, das hat ihn als Künstler reich gemacht, doch als Mensch im Wohlstand nicht gefördert. Die Hamburger Kunsthalle besitzt nur zwei Werke von ihm, davon eines — tanzende Matrosen — in seine Erstlingszeit zurückreicht, in privaten Häusern sucht man nach Spuren seines Wirkens überhaupt vergebens. Daß Grethe gleichwohl im Beschicken von Hamburger Ausstellungen nicht erlahmte, hing mit der Wunsch gewordenen Hoffnung zusammen, was er als Lehrer an Wissen in der Fremde gesammelt, dereinst doch noch einmal zugunsten seiner Vaterstadt, und in dieser als Lehrer einer hier ins Leben gerufenen Kunstschule verwerten zu können. Es hat nicht sollen sein, und es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, daß die Eröffnung unserer neuen Kunstgewerbeschule, die als einzige staatliche Kunstlehranstalt Hamburgs auch das höhere Kunststudium in ihren Lehrplan aufgenommen hat, zeitlich mit dem Tode Grethes in einen und denselben Monat zusammengefallen ist.

Von den in den letzten Wochen stattgehabten Ausstellungen verdient die des Hamburgers Ernst Eitner, der der Kunstverein einen eigenen Raum angewiesen hat, besondere Erwähnung. Eitners Name war unter den Vorkämpfern der jungen Kunst in Hamburg inmitten der achtziger Jahre viel genannt. Die Bewegung als solche wurde seither längst von anderen »Bewegungen« abgelöst, doch wenn von den führenden Männern der jungen Hamburger Kunst gesprochen wird, sind immer noch jene aus den achtziger Jahren gemeint, obwohl sie längst den älteren Herren zuzurechnen sind. Das Zutreffende dieser Berechnung zeigt auch das mitausgestellte Selbstbildnis des Künstlers, auf dem er, mit seinen Arbeitsgeräten ausgerüstet, sich als ein recht ernst aussehender, durchaus nicht mehr junger Mann präsentiert. In der sorgfältigen Durchzeichnung dieses Selbstbildnisses ist wohl am deutlichsten der Wandel zum Ausdruck gebracht, den die gesamte junge Hamburger Kunst von der Zeit ihres Ausganges bis heute durchgemacht hat. Aber auch die feinen Interieurstimmungen, in denen die menschliche Figur — je eine am Fenster sitzende Frau — den geistigen Mittelpunkt abgibt, sind von einer Zartheit der Linienführung, von der sich die Stürmer und Dränger der Anfangszeit nichts hatten träumen lassen. Das einzig Unveränderte, das gewissermaßen ein Band zwischen heute und damals schlingt, ist die Liebe zur frühlingshaften Natur, die in den figürlichen Bildern Eitners ebenso wiederkehrt, wie in seinen rein landschaftlichen Darstellungen. Eine andere Grundnote, die gleichfalls alle seine Bilder durchzieht, nämlich ein leicht gelbgrünlicher Einschlag in den Luft- und Schattentönen, möchte ich zum Teil als eine Reflexwirkung des neuen orangefarbenen Wandüberzuges betrachten, der dem Raume selbst zwar eine gewisse Frische verleiht, die aber — wie der Fall Eitner beweist — hie und da doch auf Kosten der ausgestellten Werke geht.

In der Galerie Commeter ist der Versuch unternommen, in einer Ausstellung von Original-Steindrucken, die von dem Senefelder-Klub in London hergestellt wurden, das Interesse für diese Kunstform, das seit Jahren aus inneren Gründen ziemlich im Niedergange war, neu zu beleben. Da die ausstellenden Künstler, die durchweg Engländer sind, Namen wie Joseph Pennell, A. S. Hartrick, Charles H. Shannon u. a. zu den ihren zählen, alles mit Einschluß des Druckes selbst besorgen und nur eine begrenzte Zahl von Abzügen herstellen, wird der Eindruck von Radierungen zuweilen tatsächlich geweckt. Für die Überlegenheit, die die Radiertechnik selbst diesen künstlerisch vielfach einwandlosen Steindrucken gegenüber behauptet, sind übrigens achtenswerte Zeugen in den gleichzeitigen Ausstellungen des kürzlich verstorbenen Lübeckers Heinrich Eickmann und seines Schülers E. Pickard beigebracht. Aus den von Eickmann radierten, von unverstählten Platten abgezogenen religiösen und Darstellungen aus der niedersächsischen Landschaft spricht ebenso wie aus seinen Schilderungen aus dem bäuerlichen Kleinleben ein großer seelischer Reichtum, der wie eine Bestätigung erscheint jener Aufstellung, nach der einem frühen Tode verfallene Künstler — Eickmann starb im 43. Lebensjahre — die Gabe der Mitteilsamkeit in einem erhöhten Maße besitzen. Die Sympathie, die Eickmanns Schüler Pickard durch die dem Katalog vorangestellte Besprechung des Lebenswerkes seines Lehrers auf sich gezogen, wird verstärkt durch die vorgelegten Resultate des Unterrichts: Charakterköpfe, Landschaft und Architektur. Auch sie sind Dokumente eines warmen Künstlernaturells. *H. E. Wallsee.*

## NEKROLOGE

Viel zu jung, auf der Höhe seines Schaffens ist am 24. Oktober **Carlos Grethe** gestorben (geboren 1864 in Montevideo). Im Lexikon findet man ihn unter der schablonenhaften Bezeichnung eines Genre- und Marinemalers. Beides ist nicht richtig. Ein Genremaler war er höchstens in den unfertigen Anfangsstadien seiner Tätigkeit, ehe er seinen künstlerischen Stil fand, und ein Marinemaler ist er nie gewesen. Denn dazu gehört ohne Zweifel etwas von unkünstlerischem Interesse am Technischen oder Sportlichen der Schiffahrt, ein gewisses Betonen der Kennerschaft. Aus Grethes Bildern kann gottlob niemand segeln lernen. Was ihn zum Maler des Meeres — nicht von Marinen — werden ließ, das der eine große Inhalt seiner Kunst gewesen ist von seiner Reise nach Mexiko (im Jahre 1888) an bis ans Ende, war ein rein künstlerisches Interesse an der Größe der Meeresnatur, war vor allem seine Hingabe an die Großartigkeit und die ewig wechselnde Vielheit der malerischen Erscheinungen am Meere, für deren Wiedergabe er einen durchaus persönlichen, männlichen Stil gefunden hat. Mit der Lust an den malerischen Problemen und ihrer künstlerischen Bewältigung einte sich häufig ein sehr kräftiges, gesundes Gefühl für einfache, im besten Sinne dekorative Wirkungen. — Ihm selbst aber war darüber hinaus das Meer (vgl. Zeitschrift für bildende Kunst, 1912/1913, Heft 8 »Carlos Grethe« von Max Lehrs) das »Elementarste«, das »rastlos tätige« »Ungetüm«, mit dem der »kleine Mensch« »ununterbrochen Kampf führt«. Das Verhältnis dieses Menschen, des nordischen Seemanns, dessen stilles Heldentum er stark empfand, zur Natur, d. h. zum Meere auszudrücken, ist ihm selbst als der eigentliche Inhalt seiner Kunst erschienen.

## AUSSTELLUNGEN

**Thomas Couture (1815—1879).** Die Galerie Heinemann, die vor Jahresfrist eine große Ausstellung von Werken Feuerbachs veranstaltet hat, brachte im Oktober dieses Jahres eine umfassende Kollektion von Werken seines Lehrers Couture, die uns zwingt, das Urteil über Couture zu seinen Gunsten zu revidieren. Man war gewohnt, über ihn ohne viel Aufwand hinwegzugehen; auch Meier-Graefe, der beste Kenner der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, erwähnt ihn beinahe nur in dem Sinn, als wäre er nichts gewesen, als der belanglose Lehrer Feuerbachs und Puvis de Chavannes, Victor Müllers und Manets, an den man erinnert, weil große Schüler nichts von ihm gelernt haben. Die Ausstellung bei Heinemann erweist, daß die Sache nicht ganz so einfach war. Es soll hier nicht von den historischen Verdiensten Coutures die Rede sein, die einer besonderen Erörterung wert wären: von seiner Bedeutung

für die Geschichte der Farbe — einer Bedeutung, die ihm Scharen europäischer Schüler, insbesondere junger deutscher, von dem Osterreicher Rahl gegen den farblosen Kaulbach aufgestachelter Maler zuführte. Es soll hier nur von seiner persönlichen Begabung die Rede sein. Nicht daß Couture mit den Werken, die von der Galerie Heinemann — wohl mit der Hilfe von Hermann Uhde-Bernays — größtenteils aus schwer zugänglichem Pariser Privatbesitz zusammengebracht wurden, plötzlich als ein Großer dastände. Davon kann nicht die Rede sein. Davon kann wohl auch dann nicht die Rede sein, wenn hinter diesen ausgestellten Werken, wie zu vermuten ist, noch Schöneres steht. Neben Delacroix, den er so übel und so einfältig befehdete, ist er ein Zwerg, und ein unbegreiflich herrlicher Frauenakt von Courbet, der gegenwärtig ebenfalls bei Heinemann zu sehen ist, zeigt, wie sich ganz große Kunst von der nur halb zuverlässigen Coutures unterscheidet. Wahrscheinlich hat Couture in seinem Leben nie etwas annähernd so Unbezweifelbares hervorgebracht. Aber jedenfalls hat diese Ausstellung bei Heinemann das Bild Coutures, das wir bisher nur allzubereitwillig durch die »Römer der Verfallszeit«, jene riesige, routinierte und ziemlich leere Tafel des Louvre, bestimmt sein ließen, überraschend differenziert. Freilich hat sie, gerade indem sie es differenzierte, auch die Schwächen dieser Kunst deutlich gemacht. Wenn man sich den Gesamteindruck klarzumachen versucht, so bleibt das Bild eines ungemein ursprünglichen malerischen Talents, das viel, viel mehr Verhältnis zur Farbe besaß, als sein zu allen Zeiten berühmtestes Bild, die »Römer der Verfallzeit«, es je erwarten ließ. Aber dieses Talent macht nicht den Eindruck einer immer lauteren, auf Notwendiges gestimmten Kraft. Zwar fühlt man, daß Couture ungeheuer gearbeitet haben muß. Aber man fühlt auch wieder eine Leichtigkeit der Hand und der Gesinnung, die ihn bis zur künstlerischen Frivolität geführt hat. Man fühlt bei mehr als der Hälfte die raffinierte Atelierkultur, die aus den Dingen Atelierprobleme macht und sie zu ateliermäßigen Lösungen hinführt. Man stößt auf Wirkungen, die von einer unbefangenen künstlerischen Anschauung nichts mehr an sich haben: die zwar malerisch sehr zivilisiert, aber schließlich etwa zur Ausbeutung pikanter Möglichkeiten der Lasurmalerei über schwarzem Grund oder zur Auskostung atelierromantischer Möglichkeiten des Schlaglichts und Schlagschattens gemacht sind. Dieser abstrakten Studioroutine, die fleißig bis zur Selbstquälerei und zugleich doch, von einem höheren Standpunkt, künstlerisch leichtfertig oder wenigstens subaltern ist, stehen nun Dinge gegenüber, die eine ursprüngliche malerische Schönheit haben und ungeschwächt aus einer offenen Kunstgesinnung hervorgegangen sind. Das Köstlichste aus diesem Teil seines Schaffens ist vielleicht ein kleines Rosenstillleben, das fast an Courbet, ein wenig auch an Manet erinnert. Und dann kommen wieder Dinge, die nichts sind als ein raffiniertes Spielen mit der verschwenderischen Fülle der künstlerischen Traditionen Frankreichs. Da fühlt man das Empire — etwa Prudhons sentimentale Sinnlichkeit und Gros, der Coutures Lehrer gewesen ist — und die malerische Leichtigkeit des Dixhuitième, aber auch etwas von der Gediegenheit Chardins. Aber dies Verhältnis zur Tradition ist, wenn es auch nicht ganz überlegen erscheint, doch keineswegs schwächlich. Es ist voll von französischem und voll von persönlichem Gefühl und bedeutet immer irgendwie etwas Neues; nie ist es etwas Kleinliches. Auf der anderen Seite erscheinen die Arbeiten, die ganz neu, ganz revolutionär aussehen, realistische Manifeste, die zu Courbet hinüberführen, zwar erstaunlich sicher, fast keck, aber doch nicht ganz stark: sie erscheinen wie eklektische Ahnungen eines kommenden realistischen Kunstwollens. So relativiert sich bei Couture fast alles mehr oder minder aufs Eklektische. Man fühlt David, das ganze Empire, vor allem das sinnlich süße Empire, dann den pompös-herben Géricault, Decamps, die Spanier, speziell Ribera und Velasquez, die um 1850 in Frankreich sehr en vogue waren, und fühlt auch Courbet, Daumier, ja Manet, den Couture als einen hoffnungslosen Gesellen betrachtete. (»Sie werden immer nur der Daumier Ihrer Zeit sein.«) Der Instinkt der Rasse fühlt bei Couture die Möglichkeiten eines Jahrhunderts — nach rückwärts wie nach vorwärts. Die wenigen Landschaften, die da sind, erscheinen sogar restlos wie modernes Gefühl und moderne Malerei. Couture ist eminent umfassend, aber freilich keineswegs sehr tief. Qui trop embrasse mal étreint. Er ist indes unvergleichlich viel tiefer als Delaroche, sein eigentlicher Lehrer. Und Feuerbachs dankbares Gefühl für Couture, das in dem »Vermächtnis« fixiert wurde, das Lob der breiten und großgestimmten Malerei Coutures, die der »deutschen Spitzpinselei« und der »akademischen Schablonenkomposition« eines Wappers und eines Kaulbach so sinnlich voll gegenüberstand, war so berechtigt, daß es nicht nur über positive Werte quittiert, die Feuerbach empfangen hat, sondern malerische Werte bei Couture andeutet, die Feuerbach sich nie angeeignet hat, wiewohl sie ihn malerisch noch beträchtlich hätten fördern können.

*Wilhelm Hausenstein*

**Weimar.** Die Nachlaßausstellung von Gemälden und Studien des im vergangenen Frühjahr aus vollem Schaffen frühzeitig abberufenen Landschaftsmalers Carl Arp im Großh. Museum für Kunst und Kunstgewerbe bestätigt unsere Überzeugung, daß ein hervorragend frischer Kolorist uns in ihm genommen ward. Carl Arp war geborener Schleswig-Holsteiner und liebte seine Heimat, deren künstlerische Werte er in Licht und Sonnenschein auf Kornfeldern, Buchenlaub und stillen Seen, Koppeln und Stoppeln auffing und mit einem Pinsel wiedergab, der in leuchtenden Tönen, in Ocker, Rot und Grün, Blaugrün und Orangegelb tief eintauchte. Bilder wie »An der Ostsee«, »Weizenfeld mit Wassertümpel«, »Blühende Statizien am Wattenmeer bei Sylt«, »Fischteich mit Boot« und »Abendstimmung am Strand von Schönberg« verraten diese innige Vertrautheit mit der heimischen Natur. Dazwischen mal ein »Winterbild im Park zu Weimar« und dann die Hochalpen, Arps zweite Sehnsucht, die ihn fast allsommerlich in die Region des ewigen Schnees lockte. Hier entstanden »Der Riffelsee bei Zermatt«, »Tal bei Zermatt im Nebel«, »Dent blanche mit Neuschnee«, »Alpspitze mit Waxenstein und Höllenklomm«, »Rauhreif bei Samaden« und das sonnenüberglühte »Bauernhaus bei Garmisch«. Man wird diese ganz aus der Farbe aufgebauten, tonsatten und zum größten Teil harmonisch ausgeglichenen Naturausschnitte, die sich zu Bildern formen, zu den gesunden Dokumenten der modernen Farbenanschauung rechnen dürfen.

**Straßburg i. Els.** Im **Elsässischen Kunsthaus** neu ausgestellt ist eine Kollektion Zeichnungen, Aquarelle und Lithographien des elsässischen Malers C. Spindler. Der Künstler ist in dem letzten Jahrzehnt hauptsächlich durch seine kunstgewerbliche Tätigkeit bekannt geworden, die er auf verschiedenen Gebieten ausübte. Er hat die Holzintarsia zu einer elsässischen Spezialität erhoben und die Technik derselben in selbständiger, freier Weise ausgebildet. Die Internationale Baufach-Ausstellung dieses Jahres brachte diese Seite seines künstlerischen Schaffens zur Anschauung, wogegen die gegenwärtige Ausstellung im Kunsthause Spindler als Zeichner und Maler sehen läßt.

**London. Ausstellung von Gemälden William Blakes in der Tate-Galerie.** Blakes (1757 bis 1827), gleichzeitig Maler und Poet, war zuerst von den Zeitgenossen nicht erkannt, dann aber bis in den Himmel

gehoben worden, so daß in England eine Art von »Blake-Kultus« entstand. Für die Nachwelt sank er trotzdem in Vergessenheit. Besonders gefeiert wurde er von den Präraphaeliten. Da die Grundlage aller seiner Gemälde in Visionen besteht, so ist es oft schwer, in den komplizierteren und figurenreicheren Entwürfen überhaupt das eigentliche, geradezu versteckte Sujet zu erkennen. Und selbst dann, wenn dies geschehen, bleibt Blakes Einbildungskraft eine ungeheuerliche, unentwirrbare, aller gewöhnlichen Denkungsweise abweichend und spottend. Diese extravagante Auffassung und Ausführung der schon an sich wenig anmutenden Stoffe bildet mit eine der Hauptursachen, warum Blake niemals populär zu werden vermag! *O. von Schleinitz.*

## SAMMLUNGEN

**Berlin.** Das **Kaiser-Friedrich-Museum** hat soeben aus dem englischen Kunsthandel das von Direktor Friedländer im Oktoberheft der »Zeitschrift für bildende Kunst« eingehend gewürdigte und dort in Lichtdruck reproduzierte große Bild von **Peter Bruegel** d. Ä., »**Die niederländischen Sprichwörter**« erworben. Das figurenreiche Gemälde (es mißt 117×163 cm) stellt eine der bedeutendsten Neuerwerbungen der letzten Jahre dar.

**Dresden. August Gaul** in Berlin hat der Kgl. Skulpturensammlung das Originalmodell eines aus dem Jahre 1897 stammenden Reliefs zum Geschenk gemacht, zu dem er folgendes schreibt: »Das Relief ist entstanden als Bewerbung um den Rompreis, und das gegebene Thema war: »Christen in der Arena«. Bei mir wurden es eigentlich »Tiere in der Arena«. Vielleicht gerade deshalb fiel es sehr heraus unter allen Bewerbern und erhielt einstimmig den Preis. Zeitlich fällt es kurz nach Mitarbeit am Begasschen Nationaldenkmal. In Rom wirkte stark das Thermen-Museum und die wenigen ägyptischen Werke im Vatikan und Kapitolinischen Museum, nicht zum wenigsten aber der beinahe tägliche Umgang mit Tuaillon und L. v. Hofmann«. Die erste Frucht der sich für den Künstler hieraus ergebenden Stilwandlung, das bekannte Marmorrelief mit den römischen Ziegen, besitzt ebenfalls das Albertinum. *G. T.*

**London.** Die Behörden des **British Museums** haben ein altes römisches Mosaik erworben, es ist ungefähr 12 Fuß lang und $10\frac{1}{2}$ Fuß breit und bildete den Fußboden in einem Wohnzimmer. Entdeckt wurde es in St. Romain, einer römischen Stadt an den Ufern der Rhone, gegenüber Vienne an der Isère, im Süden von Lyon. Die Zeichnung besteht aus einem Mittelstück und vier Medaillons in jeder Ecke. Ersteres stellt eine nackte Figur mit einem Hunde dar; letztere enthalten die Büsten von Dionysos, eines Satyrs, eines jüngeren Satyrs, sowie Pans und einer Mänade. Die vorherrschende Farbe im Mosaik kann als Schwarz, Weiß, Rot und Gelb, verbunden mit bezüglichen Schattierungen, bezeichnet werden. Mit Ausnahme ganz unwesentlicher Beschädigungen ist es vollständig intakt und um so wichtiger für das Institut, als dies das einzige Beispiel seiner Art aus dem römischen Gallien bildet. — Fernere Neuerwerbungen sind: Eine Büste des Kaisers Titus, eine keltische Bronzeaxt, ungefähr aus dem Jahre 1000 v. Chr. und drei interessante Bronzestatuetten. So ein gefangener Barbar mit resigniertem, aber würdigem Gesichtsausdruck, ein Werk, sicherlich von einem ersten Meister hergestellt; ferner eine Bronzestatuette von Zeus mit dem Donnerkeil in der rechten Hand, gleichfalls eine vorzügliche Arbeit. Drittens endlich wurde die Bronzestatuette einer Priesterin mit fliegendem Haar und großem Diadem, angeblich im See von Terni aufgefunden, für das Museum angekauft. *O. v. Schleinitz.*

**Persische Manuskripte im New Yorker Museum.** Es konnte natürlich nicht fehlen, daß bei dem großen Interesse, welches man in den letzten Jahren der persisch-muhammedanischen Kunst zugewandt hat, auch auf diesem Gebiete das Metropolitan-Museum of Art im Wettbewerb auftritt. Nun hat es von Mr. Alexander Smith Cochran eine ganze Sammlung persischer Manuskripte zum Geschenk erhalten, nachdem es bis jetzt nur ein einziges persisches illuminiertes Manuskript und eine kleine, allerdings ausgewählte Sammlung von einzelnen Blättern besessen hat. Dieses letztere Manuskript galt bis jetzt als aus der »Schule des Bihzad« hervorgegangen. Aber dank der ausgezeichneten Publikation Martins (The miniature painting of Persia, India and Turkey) kann man seine fünf Miniaturen jetzt genauer bezeichnen. Es ist wahrscheinlich von der Hand eines der besten Schüler des Bihzad, des Shaikh Sada, des Hauptmalers am Hof der Shaybaniden (Saffawiden) in der Mitte des 16. Jahrhunderts. Unter den schon von früher her im Bestand des Metropolitan-Museums vorhandenen Einzelminiaturen sind Arbeiten des Sultans Muhammed, des Riza Abbasi, des Kasim und noch anderer hervorragender orientalischer Buchrandzeichner des 16. Jahrhunderts.

Mit der jetzt aufgenommenen Sammlung Cochran, die aus 24 Manuskripten und 30 Einzelblättern besteht, ist es nunmehr möglich, im New Yorker Museum die Kunst des persischen Miniaturmalens in einer glänzenden und verschiedenartigen Ausstellung zu illustrieren, welche nicht allein Arbeiten der früheren Schulen, sondern auch solche des 16., 17. und 18. Jahrhunderts enthält. Ein durchaus auf wissenschaftlicher Grundlage beruhender Katalog aller Manuskripte ist von Professor A. V. W. Jackson vorbereitet. In dem »Bulletin of the Metropolitan-Museum« April 1913 beschreibt W. R. Valentiner nur einige der interessantesten und schönsten dieser persischen miniierten Werke, unter denen zwei sind, die nach Ansicht dieses hervorragenden Kenners der dekorativen Künste jedem bekannt sein müßten, der an den schönsten Schöpfungen der näheröstlichen Kunst interessiert ist.

Die große Periode der Timuriden (1369—1494) ist durch einen Koran repräsentiert, der im Jahre 1427 von Ibrahim Sultan, dem Enkel des Timur, und Bruder des Baisunghar kopiert worden ist, welch letzterer einer der ersten einflußreichen Bibliophilen des Orients war. Diese Männer und ihr Vater Shah Rukh, der als der Gründer des elegantesten Stiles der Buchproduktion Persiens bekannt ist, schufen einen neuen Typus von Buch, der, was Papier, Miniierung und Einband betrifft, bislang unerreicht war. Der Cochransche Koran hat natürlich keine Illustrationen; aber die Schrift und die einfachen Buchränder mit Blumen und Arabesken-Dekorationen lassen den eindrucksvollen robusten Charakter der Schule erkennen. Als ein Beispiel der Buchillustration aus dieser Periode ist der Nizami (Nizami 1141—1230 war der Meister auf dem Gebiete der Liebesromane in Versen) aus dem Jahre 1449—1450 anzusehen, den ein Künstler von Kraft und liebenswürdiger Variabilität, wenn auch nicht von größter Finesse, hergestellt hat. Der chinesische Einfluß, den die Zeichnung aufweist, ist noch mehr im Stil der früheren mongolischen Miniaturen des 14. Jahrhunderts. Die Farben erscheinen zuerst fast beleidigend in ihrer Lebhaftigkeit; bei näherem Studium aber erweisen sie sich als einen schönen Ausdruck des künstlerischen Temperaments, reich an brillanten Ideen und Phantasie.

Aus der Timuriden-Schule stammt der größte persische Künstler Bihzad (um 1460—1525), dessen Laufbahn eine außergewöhnliche Entwicklung in der Richtung auf höchste Finesse der Linie, Farbe und Komposition erkennen läßt. Die Cochran-Sammlung enthält ein Werk des Nizami (Haft Parikar), das von Martin dem Bihzad auf Grund der Sig-

naturen des Künstlers, die sich auf dreien von den fünf Miniaturen zeigt, zugeschrieben wird. Es ist eines seiner frühesten Werke, noch ganz im Stil der Timuridenschule, von der einige der fünf Miniaturen selbst im Farbenschema kopiert sind. Aber wieviel delikater ist die Zeichnung der Figuren, wieviel weniger gedrängt die Komposition und wie klar läßt sich Bihzads Temperament und Beobachtungsgabe im Detail erkennen! Das Gemälde von Bahram Gur und der Prinzessin in dem dunkeln Palast hat einen außerordentlichen Rhythmus der Linie. Die Jagdszene zeigt den Künstler im geschicktesten Gebrauch weiter Flächen, um mehr Gewicht auf hervorragende Figuren zu legen. Dazu sind die Pferde in ganz merkwürdiger Weise voller Leben charakterisiert trotz einer gewissen steifen Stellung.

Der größte Schatz der Sammlung ist aber ein Nizam-Manuskript mit 15 Miniaturen von der Hand des Mirak, des Zeitgenossen und Schülers Bihzads, welcher die Bokhara-Schule gegründet hat und den man schon den »Carpaccio des Ostens« genannt hat. Das von 1524 datierte Manuskript war einst in der Bibliothek des Persershahs und später hat es Martin selbst besessen, der darüber schreibt: »Dieses Manuskript steht keinem aus der Periode nach. Es mag wohl größere geben, aber gewiß keines von solcher Feinheit, mit so reichen Architekturdarstellungen und solchen entzückenden Farben. Dazu kommt noch, daß es in perfekter Kondition ist und einen prächtigen Einband aus der Zeit trägt. Das Buch enthält die gesamten Werke des Nizami, und die fünf Dichtungen, aus denen es besteht, sind durch verschiedenfarbiges Papier für jedes Gedicht charakterisiert. In feinster Farbenbeobachtung sind diese immer so gewählt, daß sie mit dem Farbenschema der Miniaturen harmonisieren. Ganz besonders schön sind die verschiedenen Veduten in den Palästen, die Prinz Gur besucht, wenn er nach den sieben Töchtern der sieben Herrscher der Welt auf der Brautschau ist. Diese Gegenstände, welche ein verschiedenes Farbenschema für jede Miniatur beanspruchen, damit sie mit den verschiedenen Farben der Paläste, schwarz, gelb, grün usw., korrespondieren, waren stets die Lieblingsprobleme der persischen Maler; niemals aber wurde dem Farbenschema ein höherer dekorativer Wert gegeben als diese Illustrationen des Nizami durch Mirak dartun, in denen der Ton der Wände in den verschiedenen Palästen das Motiv abgibt, auf dem eine exquisite Farbensymphonie aufgebaut ist.

Die indischen Miniaturisten, welche mit Nachahmung der persischen Kunst begannen und nachher unter dem Einfluß europäischer Maler standen, sind in der Cochran-Sammlung durch eine Reihe von Einzelblättern vertreten. Die allgemeine Komposition in Porträts und der Darstellung fürstlicher Taten und Besuche steht der der besten persischen Miniaturen zumeist nach. Aber die Einzelporträts und jedes von der Natur direkt entnommene Detail zeigen eine merkwürdige Beobachtungsgabe und eine minutiöse und oft äußerst dekorative Technik. *M.*

## LITERATUR

**G. Carotti,** *Storia dell'Arte.* Vol. II, Parte II. L'arte regionale italiana del medio evo. Un volume di pag. IV —667 con 553 incisioni elegantemente legato. Lire 10. — Vol. III, Parte III. L'apogeo dell'arte italiana nel medio evo. Firenze e l'arte nell'Italia superiore nel trecento. Un volume di pagine 581—1390 con 591 incisioni, elegantemente legato. Lire 12.

Eine unbedingt beachtenswerte neue Geschichte der Kunst, wie sie sich besonders in Italien entwickelt, hat seit einigen Jahren Professor Julius Carotti aus Mailand darzulegen unternommen. Dessen Veröffentlichung verdanken wir keinem andern als dem regsamen Verleger Ulrich Höpli, welcher sie in einem handlichen, von seiner Firma angenommenen Format von kleinen Bänden erscheinen läßt.

Der schon seit geraumer Zeit erschienene erste Teil ist bereits verschiedentlich besprochen worden. Es liegen uns nunmehr der zweite und der dritte Band vor, welche sich mit der Kunst im Mittelalter befassen, und jeder derselben zerfällt in zwei Abteilungen.

In der ersten des zweiten Bandes wurde die früheste Zeit der christlichen Kunst und diejenige der karolingischen sowie der romanischen und gotischen jenseits der Alpen behandelt. Es fehlte nur noch die Behandlung der ganzen italienischen Kunst vom 11. bis zum 14. Jahrhundert, und dieser Teil wird im zweiten und dritten eben erschienenen besprochen.

Der zweite Teil enthält nämlich eine systematische Betrachtung der verschiedenen vor der florentinischen im Mittelalter enstandenen Schulen, wie sie sich in eigenen lokalen Verzweigungen entfalteten: im Venezianischen, in der Lombardei, in der Emilia; in Sizilien zur Zeit der Normannen; in Apulien und in der Campania; in Rom und seinem Gebiet; in Fossanova; in Pisa und in Siena.

Im dritten Teil wird die florentinische Kunst auf ausführlichere Weise behandelt als zusammenfassendes Ergebnis jener Vorbereitungsarbeit und zugleich als höchster Gipfel der italienischen Kunst des Mittelalters; zum Schluß folgt aber ein allgemeiner Überblick der Kunst vom 14. Jahrhundert in Oberitalien unter dem Einfluß speziell der toskanischen, aber zugleich der gotischen des nördlichen Auslandes, wiewohl mit eigenen Anlagen.

Ohne seine persönlichen Urteile aufbürden zu wollen, verfolgt der Autor doch bei der Verteilung des Stoffes die geschichtliche Entwicklung der Kunst in der Weise, wie sie sich ihm gerade nach langjährigen Studien und Betrachtungen vor den Augen gestaltet; zugleich mit steter Berücksichtigung und Angabe der sämtlichen bis zum heutigen Tage erschienenen kritischen und historischen Quellen. Bei einigen Schulen und gewissen einzelnen Werken, die er besonders wichtig und bisher nicht hinreichend beleuchtet erachtete, hielt er sich mit Vorliebe auf; so betonte er z. B. die Bedeutung der großen in Apulien erbauten Kirchen, der campanischen Skulptur, welchen einige Werke von Taddeo da Sessa (il peccatore genannt, die Sibylle und der Prophet) angehören und seinem Dafürhalten gemäß denjenigen Nicola Pisanos vorangehen; hebt weiterhin die Wichtigkeit der Architektur aus der Schule von Fossanova hervor als Ausgangspunkt jener Umwandlung der italienischen Architektur, aus der sodann der Bau von Santa Maria del Fiore zu Florenz entstanden, — sowie den Wert der sienischen Kunst in ihren verschiedenen Äußerungen, lauter bahnbrechende Vordeutungen der Überlegenheit der florentinischen Kunst.

Unter andern macht er uns ferner auf das Interesse aufmerksam, das aus der Bestätigung des Bildnisses Dantes in einem Fresko der unteren Kirche zu Assisi entspringt, — in einem Fresko nämlich, das eine Nachbildung desjenigen von Taddeo Gaddi in S. Croce zu Florenz sein soll, welches von Ghiberti im zweiten Kommentar beschrieben ist, wo er die Person Dantes mit Sicherheit angibt. Eine Bestätigung, eben deswegen von Belang zu erachten, insofern es sich um das älteste Bildnis des hohen Dichters handelt, nach dem — übrigens heutzutage entstellten — im Bargello zu Florenz.

Es versteht sich von selbst, daß der mit großem Fleiß betriebene Text von zahlreichen graphischen Abbildungen begleitet ist. Der Verfasser hat sie aus gar vielen Seiten zu wählen und einzuführen gewußt, so daß sie trotz des

kleinen Maßstabes als treffliche erläuternde Elemente dienen.

*Gustav Frizzoni.*

**Offenbach a. M. Die Rudolfinischen Drucke.** Neben die schon seit längerer Zeit bekannten Privatpressen Deutschlands stellt sich eine auf bescheidenerer Grundlage ruhende in Offenbach a. M. Der Drucker Rudolf Gerstung und der Schriftkünstler Rudolf Koch besorgen gemeinsam die »Rudolfinischen Drucke«, in denen sie nicht einen raffinierten Luxus, sondern gediegene Einfachheit und handwerkliche Sachlichkeit zum Siege führen. Ihre Bücher sind keine Neuauflagen von Seltenheiten, sondern von lieben alten Bekannten: Reuters Hanne Nüte und Tegnérs Fritjofsage waren die ersten. Ihnen sind vor kurzem zwei dünne Bändchen gefolgt, welche die Erinnerung an die Befreiungskriege auf ihre Weise würdig feiern helfen; Rückerts Geharnischte Sonette und E. M. Arndts herrliches Prosagedicht Vom Vaterland. Schon in der Auswahl dieser Werke atmet ein Geist, der bewußt auf nationale Werte ausgeht; und die Form der Bücher ist aus der gleichen klaren und noblen Gesinnung entsprungen. Es sind handfeste, solide, in Pergament gebundene Büchlein von kernigem Charakter, in der wuchtigen männlichen Kochschrift gedruckt und mit dem schönsten weißen Bütten ausgestattet. Arndts Gedicht ist von Koch vollständig geschrieben und dann lithographiert und seines schmalen Inhaltes wegen nur in ein tiefrotes Japanpapier geheftet worden. Alle aber sind gleichmäßig ausgezeichnet durch ebenmäßigen schwarzen Druck von vollendeter Satzschönheit, durch das Fehlen jeden Buchschmuckes und den dadurch bedingten Geist einer schlichten Sachlichkeit, der wohltuend berührt und uns eine ganz reine Vorstellung gibt von dem Buch als solchem. Wir haben uns, scheint es, endgültig auf die Schönheit des Buches besonnen, nachdem lange Zeiten Illustrationen, Buchschmuck und allerlei Schnickschnack über mangelnde Qualität hinwegtäuschen mußten, und die »Rudolfinischen Drucke« sind als erstes Erzeugnis dieser Besonnenheit freudig zu begrüßen und zu empfehlen.

*Paul F. Schmidt.*

**Catalogue of the Acropolis Museum.** *Volume I: Archaic Sculpture. By Guy Dickins, M.A.* Cambridge, at the University Press 1912. 291 Seiten mit vielen Abbildungen.

Die englische Schule in Athen hat sich gleich ihrer Schwester in Rom zur Aufgabe gemacht, wissenschaftliche Kataloge von einzelnen athenischen resp. römischen Museen (in Rom der Municipalen) der an den Schätzen aus dem Altertum interessierten Gelehrtenwelt darzubieten. Der vor kurzem erschienene vorliegende Band ist der erste eines geplanten vollständigen Katalogs der Skulpturen des Akropolismuseums. Er behandelt nur die Skulpturen vor der Perserinvasion des Jahres 480, die in den ersten 7 Räumen des jetzigen Akropolismuseums aufgestellt sind. Die nachpersischen Gegenstände der Eingangshalle sind daher ausgeschlossen, dagegen sind einige andere spätere plastische Werke wie z. B. die vierseitige reliefierte Basis mit den archaistischen Figuren des Zeus, Hephaistos, Hermes und Athena (Nr. 610), sowie einige im Raum 5 aufbewahrten späteren Köpfe (Nr. 635, 647, 699, 299) aufgenommen. Indem wir diese Nummern nannten, haben wir schon ausgedrückt, daß der Katalog nicht der Aufstellung folgend, sondern nach Inventarnummern abgefaßt ist. Dies hat gewiß seinen Vorteil, wenn die im jetzigen Museum vereinigten plastischen Werke sich einmal in einem andern Bau befinden werden, in dem auch die Terrakotten und die Architekturfragmente aus dem sogen. kleinen Museum und das, was das Nationalmuseum von Akropolisfunden besitzt (s. im Katalog von Stais: die Bronzen in den Sälen XIV—XVI), Unterkunft finden können. Solange aber das jetzige Museum besteht, hätte dem Museumsbesucher doch noch wenigstens durch eine am Schluß angefügte Liste, in der bemerkt ist, in welchem Raume sich jede einzelne der Inventarnummern befindet, das Studium des Museums erleichtert werden können. — Der von Dickins, der in St. Johns College in Oxford lehrt, verfaßte Katalog entspricht, wie dem Referenten schon durch mehrmonatliche Benutzung klar geworden ist, allen Anforderungen, und die wissenschaftliche Welt hat allen Grund, der englischen Schule in Athen und diesem ihrem Mitglied dankbar zu sein. Die äußere Ausstattung ist eine vortreffliche. Jede Nummer des Katalogs ist von einer Abbildung begleitet, und zwar von umgezeichneten Photographien. Vom prinzipiellen Standpunkt aus wäre ja wohl die Photographie selbst ein besseres Hilfsmittel beim Studium des Katalogs gewesen. Aber diese Umrißzeichnungen genügen doch eigentlich vollständig für die Identifizierung der betreffenden Nummer im Museum und zur Auffrischung des Gedächtnisses im Studierzimmer. Der Gelehrte, der sich mit den archaischen Skulpturen des Akropolismuseums fern von Athen intensiver zu beschäftigen hat, wird doch im einzelnen Falle große Photographie oder Gipsabguß heranzuziehen haben. Diese Umrißzeichnungen des Katalogs des Akropolismuseums stehen übrigens weit über den Zeichnungen, die uns Reinach in seinen Vasen-, Statuen-und Reliefkatalogen vorgelegt hat, und gar über den unsympathischen Zeichnungen, mit denen Reinach seinen Recueil de têtes antiques idéales ou idéalisées schmückte.

Die zwei ersten Kapitel des Dickins'schen Katalogs handeln von den Ausgrabungen auf der Akropolis und dem archaische Schätze spendenden »Perserschutt«, für welche Schichten die Engländer auch keinen besseren Ausdruck wissen als den unserigen. Es folgt eine Chronologie, in welcher folgende Kunstperioden unterschieden werden: I. Periode von 600—540 v. Chr. (A. reine frühattische Kunst; B. früheste jonische Einflüsse). II. Periode, 540 bis 510 v. Chr. (Chiotische Kunst und attisch-jonische Periode, in welche die größte Anzahl der sogenannten Koren gehört). III. Periode, von 510—480 v. Chr. (A. attische Wiedergeburt, Antenor, Endoios? B. jonische Schule, die zu Kalamis führt, C. peloponnesische Schule, die zu Myron führt, D. eklektische Schule, die zu Phidias führt), in Einzelheiten wird man wohl bei dieser Einteilung anderer Meinung sein können, worüber im Detail hier Ausführungen zu machen zu weit führen möchte.

Der IV. Abschnitt handelt von den Gegenständen der statuarischen Kunst und ihren Zwecken. Gleich im Beginn dieses Abschnittes stellt Dickins fest, daß die Poros-Skulptur ausschließlich von architekturalem Charakter ist. Die dargestellten Gegenstände sind Koren oder stehende weibliche Figuren von besonderem Charakter, sitzende weibliche Figuren, Darstellungen von Athena und Nike, männliche nackte und drapierte stehende Figuren, Reiterfiguren, sogenannte sitzende Schreiber, Gruppen, Tiere, Reliefs und verschiedenes. Es folgen noch Einleitungskapitel über Material und Technik, das Kostüm der weiblichen Figuren, wobei leider Abbildungen fehlen, und die Reiterbildnisse.

Dann beginnt der Katalog mit genauer Beschreibung der archaischen Skulpturen des Akropolismuseums in geradezu musterhafter Weise: Fundort, Material, Maße, Zustand, Literatur. An diese maßgeblichen Beschreibungen und Literaturangaben hätte Referent höchstens pro domo etwas hinzuzufügen. Es liegt wohl daran, daß man archäologische Studien in dem »Philologus« nicht sucht, daß Dickins meine Deutung des Kalbträgers Philologus N. F. XII, S. 155 nicht registriert hat. Ich habe an jener Stelle den berühmten Moschophoros des Akropolismuseums Nr. 624 gemäß Aristophanes Acharner 13 ff. für das Weihgeschenk

eines siegenden Kitharöden erklärt, der seinen Siegespreis, das Kalb, selbst auf der Schulter trägt. —

Ein vollständig genügender Index macht den Schluß des ausgezeichneten, aus der englischen Schule hervorgegangenen und der englischen archäologischen Tätigkeit alle Ehre machenden Katalogbandes, dessen Fortsetzung hoffentlich bald in unsere Hände kommen wird. *Max Maas, München*

**Engelbert Frhr. von Kerckering zur Borg** und **Richard Klapheck,** *Alt-Westfalen.* Die Bauentwicklung Westfalens seit der Renaissance. Mit 410 Abbildungen. Stuttgart, Julius Hoffmann, 1913. Erste Veröffentlichung der Westfälischen Kommission für Heimatschutz.

Der Titel deckt nicht genau den Inhalt. Aber der Inhalt ist äußerst reizvoll und von bedeutendem Wert. Es handelt sich um das Wesentliche und Charakteristische der westfälischen Wohnkultur. Wir finden zunächst einige Beispiele glücklichen alten Städtebaues, höchst interessante, von moderner Kultur und Afterkultur unberührte Straßenzüge, sodann einige mittelalterliche Burgen. Der Schwerpunkt des Buches liegt indessen in der Schilderung des Schloßbaues in den ehemaligen geistlichen Fürstentümern Münster und Paderborn. Hier wird ein völlig neues Material geboten, das geradezu eine Überraschung bildet. Westfalen hat schon viel der Kunstgeschichte geschenkt und ist eifrig von Kunsthistorikern durchforscht worden. Aber diese verschwiegenen, zwischen uralten Bäumen und spiegelnden Festungsgräben versteckten Schlösser des fürstbischöflichen Adels haben Dornröschen geglichen, nur vereinzelt sind sie diesem oder jenem Fachmann zugänglich gewesen. Es ist deshalb mit besonderer Freude zu begrüßen, daß sich im Kreise der glücklichen Besitzer dieser baulichen Kleinodien ein Mann gefunden hat, der im Besitze moderner Bildung, feinster geistiger Schulung und ungewöhnlicher architektonischer Fachkenntnis diesen Schatz gehoben und sofort in großzügiger Weise unter Mitwirkung des Düsseldorfer Kunsthistorikers Klapheck den weitesten Kreisen dargeboten hat.

Es ist erstaunlich, was für eine gute bodenständige Baukunst in Westfalen Jahrhunderte lang geherrscht hat. Stilistische Neuerungen werden aufgenommen. Französische Renaissance, italienischer Barock, holländischer Klassizismus, französisches Rokoko, all dies und noch mehr spiegelt sich wieder. Aber es wird doch immer selbständig verarbeitet, mit echt westfälischem, mitunter etwas schwerem Formengeist gemodelt und durchsetzt. Und so finden wir eine ganze Reihe hervorragender Werke; um nur einige zu nennen: aus der älteren Zeit die Häuser Gemen, Vischering, Borg, Wolbeck, aus der jüngeren Zeit (von etwa 1550 ab) die Schlösser Assen, Hovestadt, Overhagen, Darfeld, Lembeck, Herdringen, Raesfeld, Stapel, Ahaus, Nordkirchen, Schwarzenraben, Havixbeck und Velen, sowie verschiedene Adelshöfe in Münster. Viele von ihnen werden sowohl nach ihrem äußeren Aufbau wie nach ihrer inneren Durchbildung auch den verwöhnten Kenner zu fesseln vermögen. Und die Architekten Peter Pictorius den Älteren, Gottfried Laurenz Pictorius, Peter Pictorius den Jüngeren, Johannes Quincken, Korfey, Schlaun, J. L. M. Gröninger, den Kanonikus Lipper, Boner und andere wird man in der deutschen Kunstgeschichte fortan mit Ehren zu nennen haben. Es ist gewiß interessant, daß die Gartenfassade des Schmisinger Hofs in Münster (Anfang 18. Jahrhunderts) uns wie eine Vorahnung der Arbeiten von Peter Behrens anmutet. Auch die von R. Klapheck entdeckten (rekonstruierten) Reste französisch-niederländisch-niederrheinischer Kunst des späten 16. Jahrhunderts, namentlich in Schloß Horst, wird man mit Freude betrachten. Und dazu die überquellenden Barock-Schöpfungen der Freiherrn von Fürstenberg, die schönen Gärten, Gartenhäuser, Tore, Türen und Brücken! Kurz, es ist eine Fülle wertvollsten Materials, das in dem stattlichen Buche sich findet. Eine ganze Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen und Forschungen wird hierdurch angeregt und gefördert werden.

Die Darstellung ist mitunter etwas anders, als wir sie sonst in kunstgeschichtlichen Veröffentlichungen gewohnt sind. Wer daran Anstoß nehmen sollte, wird sicherlich entschädigt durch die Frische der Schilderung und die Begeisterung über die neuen Funde und endlich und ganz besonders noch durch die Ausstattung des Buches. Das Abbildungsmaterial ist glänzend. Die technische Ausführung der Photographien und Klischees ist tadellos und von einer in Deutschland höchst seltenen Klarheit. Was uns aber am meisten entzückt, ist die vortreffliche Wahl des Standpunktes bei jeder einzelnen photographischen Aufnahme. Nur jemand, der, wie der Frhr. von Kerckering, aus diesem Lande selbst hervorgewachsen ist, es liebt, kennt und versteht, wie kaum ein anderer, und zugleich von feinstem künstlerischen Gefühl beseelt ist, vermag die dem Lande und seinen Bauten eigentümlichen Reize so sicher zu erfassen und sie durch Wort oder Platte so feinsinnig, ja so klassisch-poetisch zu schildern, wie dies hier geschehen ist.

*Hermann Ehrenberg*

Die Sammlung **Ars una,** welche zugleich deutsch, französisch, englisch, spanisch und italienisch in hübschen, handlichen Bändchen mit kleinen zahlreichen Bildern nach dem Vorbild des »Apollo« von S. Reinach erscheint, ist durch zwei neue wertvolle Bändchen bereichert worden. **Geschichte der Kunst in Ägypten** von Gaston Maspero, (Julius Hoffmann, Stuttgart 1913, geb. M. 6.) — Hier haben wir von dem Altmeister der ägyptischen Forschung einen bezaubernd schön und klar geschriebenen Überblick über eine mehr als 3000jährige Kunstübung, die uns meisterhaft aus den politischen, sozialen und religiösen Zuständen und Anschauungen der Nilvölker verständlich gemacht wird, während andererseits in der scheinbaren Erstarrung und Unbeweglichkeit der Formen eine sehr langsame aber stetige Wandlung und Verfeinerung des Stils nachgewiesen wird, ein neues Unternehmen, das nur einem so feinen Kenner wie Maspero gelingen konnte. »Genug von Eigenem steckt in diesem kleinen Buch und viel von anderen«, sagt er selbst in der Einleitung. — Nicht minder anziehend ist die **Vlämische Kunst** von Max Rooses (ebd. geb. M. 6.—). Baukunst und Plastik treten in Belgien vor der Malerei zurück, die zwei herrliche Blütezeiten hatte, im 15. Jahrhundert unter Vorantritt der Brüder van Eyck und im 17. Jahrhundert unter der Führung von P. P. Rubens. Von diesen Großtaten, ihren Vorbereitungen und Ausklängen erzählt Rooses mit einer liebenswürdigen Lebendigkeit, immer auf den Kern der Kunstbelehrung, auf die Erkenntnis von Inhalt, Form und Farbe bedacht. Man hat also jetzt ein bequemes Kompendium, um die vlämische Malerei in ihrer neuesten wissenschaftlichen Beleuchtung zu verstehen. Welche Geistesarbeit auf die Erforschung derselben verwandt worden ist, zeigen die Schriftennachweise, acht engbedruckte Seiten allein zum 2. Kapitel. *B.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 8. 14. November 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## VON DER ALTEN PINAKOTHEK.

Aus der Alten Pinakothek in München ist die Organisation eines venezianischen Kabinetts und eines Kabinetts von niederländischen Bildern aus der Zeit vor Rubens zu melden. Von den Porträtisten vor Rubens ist Niclas Neufchatel mit vier Porträts vertreten, Willem Key mit einem, Antonis Mor mit einem, Frans Floris mit zweien. Bei Neufchatel fühlt man noch die subtile Bildnistradition des 16. Jahrhunderts; ganz besonders das Doppelbildnis des Mathemathikers Neudorfer mit seinem kleinen Schüler gemahnt noch etwas an die von Holbein geschaffene Bildniskultur — indes selbstverständlich mit allen den Abschwächungen, die das unoriginelle, an Epigonen reiche Zeitalter des Neufchatel bezeichnen. (Er starb 1590.) Floris bringt die Note des Italianisant besonders deutlich hinein, namentlich mit einem idealen Frauenkopf. Das Merkwürdigste, am meisten Erregende ist in dem niederländischen Kabinett ein heiliger Sebastian von Mor. Das Bild ist wohl das Porträt eines Mannes, der sich in der Haltung des heiligen Sebastian — als Halbakt mit den Attributen des Heiligen, mit Bogen und Pfeil — malen ließ. Eine wundervoll weiche Arbeit, etwas lyrisch-preziös, aber doch angenehm und modernem Gefühl ungemein nahe. Rubens selber ist in dem Kabinett mit einer Kopie nach einem Jünglingsporträt von Josse de Cleef vertreten: einer malerisch sehr kultivierten Arbeit. Von den Landschaftern sind in diesem neu organisierten Kabinett Paul Bril, Lucas van Uden, Roelandt Savery und Josse de Momper — wohl der feinste von ihnen — vertreten. Von Jan Bruegel sind die Jahreszeiten da, die er in Verbindung mit dem konventionellen, porzellanenen Figurenmaler van Balen gemalt hat. Man findet ferner eine Landschaft von Pieter Schubrouk und eine von Rubens selber, die ihn in einer gewissen Befangenheit zu zeigen scheint. Das Kabinett, das fast lediglich durch geschickte Umhängung zustande kam, ist nicht eben ein Clou der Pinakothek; aber es ist sehr sachlich und sehr instruktiv. Das beste Stück ist neben dem Mor und der Kopie des Rubens nach Cleef eine große Komposition von Bueckelaer. Man lernt vor diesem Stück Bueckelaer tatsächlich neu einschätzen. Man ist leicht geneigt, ihn für einen gelinden Bluffer zu halten. Aber auf diesem Bild ist mindestens das Fischestilleben in Grüngrau, Graublau, Rauchbraun, Rosa und Hochrot sehr schön, und nicht bloß wegen der Feinheit der Farben, sondern auch wegen der Freiheit der Malerei. Natürlich fehlt es auch hier nicht an den bei Bueckelaer üblichen anzüglichen Hinwendungen der Figuren zum Publikum; aber man ist nach diesem Bilde mehr als sonst geneigt, Bueckelaer für ein wesentliches Talent und für ein Opfer eines modeheischenden Publikums zu halten. In dem hauptsächlich ebenfalls durch Umhängungen entstandenen venezianischen Kabinett findet man folgende Bilder beisammen: das prachtvolle, jetzt erst recht zur Geltung gebrachte Bildnis von Tintoretto, das den Anatomen Vesalius darstellen soll, das Bildnis eines vollbärtigen Mannes von Bordone, das herrliche, in köstlicher Pelzmalerei schwelgende Selbstbildnis von Palma Vecchio, einen Jüngling mit einer Rose von Francesco Torbido, ein bei einer gewissen Roheit stilvolles, ganz in Rot gemaltes Frauenbildnis von Bernardo Licinio, die Madonna mit Heiligen von Cima da Conegliano und von späteren religiösen Malereien die Maria mit dem Kind, Johannes dem Täufer und dem Stifter von Tizian, anbetende Könige von Veronese, eine malerisch glänzende Kreuzigungsskizze von Tintoretto, ein malerisch sehr bemerkenswertes, erst jetzt künstlerisch erkennbares Ecce Homo von Domenico Feti, von mythologischen Darstellungen den Jupiter mit der Antiope von Veronese und von den Landschaften vier venezianische Ansichten des Canaletto. Dies Kabinett ist sehr eindrucksvoll. Die glückliche Hängung und der erlauchte Reiz der neuen Bespannung mit altem venezianischen Seidenbrokat in bläulichem Rot trägt zu der konzentrierten Wirkung sehr viel bei; aber natürlich sind hier auch die Objekte wertvoller als in dem Vor-Rubens-Kabinett. — Endlich ist über Zuwachs zu berichten. Aus dem Würzburger Schloß sind zwei große Stilleben von Niclas van der Meer gekommen, einem wenig bekannten Amsterdamer Maler der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts; sie hängen in dem holländischen Saal des 17. Jahrhunderts, der sich an den großen altdeutschen Saal anschließt. Die beiden Stilleben, pompöse Arrangements mit Früchten, Teppichen, Austern, Gefäßen — auch der Mohr im Turban fehlt nicht —, sind Dinge von barockem Reichtum des Gefühls; sie sind nicht ohne artistisches Wesen, nicht ohne glänzende Oberflächlichkeit; aber sie enthalten abgesehen von der üppigen Anschauung, die sehr gut zum Ausdruck kommt und eine besondere Kultur sehr eindringlich bezeichnet, außerordentliche malerische Einzelschönheiten, die es allein rechtfertigen würden, daß diese Bilder in die Pinakothek aufgenommen worden sind. Allein viel wichtiger ist die Aufnahme eines neuen Grünewald in die Alte Pinakothek. Er kommt als Leihgabe aus der Stiftskirche in Aschaffenburg und hängt in einem der nordöstlichen Kabinette, in dem sich bereits der andere neuerdings gewonnene Grünewald befindet. Das neue Bild, eine Predella, zeigt einen liegenden Christus. Rechts und links, zu Häupten und zu Füßen, sind Wappen und kleine Köpfe. Über dem in Wellenlinien komponierten Akt des Toten

falten sich gleichsam abstrakt, wie ohne Zugehörigkeit zu einem Körper, zwei Muttergotteshände. Der Gedanke, die Gestalt der Muttergottes derart abzuschneiden, daß man nichts sieht als einen in Blau gehüllten unbestimmten Teil ihres Leibes — etwa die Kniee — und die nach unten gestreckten gefalteten Hände, erscheint unerhört kühn. Und dennoch erscheint er bei dem kleistisch zerklüfteten, grandios kapriziösen Grünewald eher möglich als bei jedem anderen. Er erscheint doppelt wahrscheinlich, wenn man bedenkt, daß es sich hier um ein Spätwerk Grünewalds handelt. Es kommt dazu, daß in der Komposition gar nichts fehlt; sie ist vollkommen geschlossen, und man hat darum gar nicht das Bedürfnis, das Bild nach oben zu ergänzen, wenn man die Vollendung der Komposition einmal begriffen hat. Der Christus ist nach unten hin in korrespondierender Art abgeschnitten; auch rein äußerlich erscheinen die Bildgrenzen als die ursprünglichen Grenzen. Die Annahme, daß dies Bild ein Ausschnitt aus einem größeren Bild sei, ist von keiner Seite her wahrscheinlich. Ausschlaggebend bliebe die ideale Ganzheit der Komposition, auch wenn die anderen Indizien fehlen sollten. *Wilhelm Hausenstein.*

## NEUERWERBUNGEN DES STOCKHOLMER NATIONALMUSEUMS

II*)

Haben die »Freunde des Nationalmuseums« all ihren Sammeleifer auf das Ausland und auf ältere Kunst konzentriert, so betrachtet das Museum selbst es als seine wichtigste Aufgabe, die Sammlung alter und moderner schwedischer Kunst auf eine repräsentative Weise zu vergrößern. Ein Bericht über die Neuerwerbungen in den letzten Jahren kann deshalb nur bei den Hauptgegenständen verweilen.

Die schwedische Skulptur hat wenigstens drei Namen, die ihren Platz gut neben den weit mehr bekannten und schulebildenden Plastikern der großen Länder behaupten können. Von den Klassizisten der letzten Hälfte des 18. Jahrhunderts kenne ich keinen, der wie Johan Tobias Sergel (1740—1814) die straffe Form mit lebensprühender Sinnlichkeit zu erfüllen versteht. Diese Eigenschaften in Verbindung mit einer raffinierten Marmorbehandlung verleiht der Büste des schwedischen Politikers Graf Axel von Fersen des Älteren viel von der Spätrokokozeit. Realistisch aufgefaßt und groß gesehen ist eine Jugendarbeit aus der Romzeit, die Porträtbüste eines Unbekannten. Beide sind Neuerwerbungen. Sergel verdient es, in den großen Kulturländern bekannter zu werden. In unserer Zeit eines neuen Klassizismus würde er viel auszustrahlen vermögen.

Erfreulich ist, daß die Leitung des Museums stets einen offenen Blick für unseren jungen, in märchenhaft schneller Entwicklung befindlichen Bildhauer, Carl Milles (der durch eine ausführliche Monographie dem deutschen Publikum bald bekannter werden wird) gezeigt hat. In den letzten Jahren sind zwei seiner besten Porträtbüsten sowie eine größere Gruppe von ihm erworben worden. Das eine Porträt ist eine Herme in schwarzgrauer Eiche, die die Züge einer der glänzendsten Persönlichkeiten des jungen Schwedens, des Kunst- und Literaturhistorikers und Dichters Oscar Levertin, in streng stilisiertem Holzstil wiedergibt. Das intuitive Gefühl für das Material, das er hier offenbart, findet sich auch in der schwarzen Granitbüste des Geschichtsforschers und Journalisten Gustaf Stridsberg, wo die lebende Flächenbehandlung auch eine intimere Charakteristik gestattet. In einer Gruppe variiert er auf moderne Weise das Ganymedesmotiv — ein junger kniender Mann, in Sehnsucht von einem Adler halb emporgehoben — mit stark ekstatischem Gefühl und einer skulpturalen Spannkraft von höchster Kühnheit. Ausgegangen von Rodin mit seiner claire-obscureartigen Formenbehandlung, ist Milles' Entwicklungslinie bei einer archaisierenden Primitivität angekommen, die ihn der jungen deutschen Skulptur nähert.

Ist Milles das junge, von Ideen und unablässigem Schaffen siedende Genie, so hat Christian Eriksson etwas von dem vollendeten und ruhigen Künstlerhandwerker der Renaissance an sich. Ein Lappenkopf von seiner Hand hat eine runde Vollendung der Einzelheiten, die ihn zu einer idealen Goldschmiedearbeit machen würde, wenn nicht alle diese Details zur Wiedergabe einer großen Form und einer blendenden Charakteristik des fremden Typus wie des Individuums zusammengehalten würden. Neben ihnen können ein paar keusch behandelte Akte von Carl Eldh erwähnt werden. Der eine — »Jugend« — ist ein Geschenk unseres großen Malers Anders Zorn, eines der fleißigsten Donatoren des Museums.

Auch die schwedische Malerei ist um einige gute Stücke vermehrt worden. Von den älteren Werken sei nur ein Bild genannt — ein großes Gemälde von Sergels Freund und Zeitgenossen Adolf Ulrich Wertmüller, dem Porträtisten Maria Antoinettes. Es ist seine große, 1787 in Paris gemalte Danae, die nicht nur dort, sondern auch später in Amerika, wohin Wertmüller 1794 übersiedelte, großes Aufsehen erweckte. Von dort — als ein Geschenk des Amerikaners Mr. Heaton — ist das vornehmste Gemälde des Schweden Wertmüller jetzt nach seiner Geburtsstadt gelangt. In Viens Atelier und durch klassische Romstudien erzogen, zeigt Wertmüller sich in dieser Malerei als früher, ohne Beeinflussung von David entwickelter Klassiker. Neben einer unangenehmen Süßlichkeit finden sich Fleisch- und Draperiepartien von einer Größe in Linie und Modellierung, die schon Vorboten von Ingres sind. — Einen französischen Einfluß, obschon von weit späterem Datum, zeigt eine schwedische Landschaft von einem Träumer in Farbe und Zeichnung, dem Schüler Harpignies, Reinhold Norstedt.

Erst die letzten zwanzig Jahre haben eine lebenskräftige nationale schwedische Kunst erblühen sehen. Einer von denen, die es am besten verstanden haben, einen neuen, streng persönlichen Stil für den neuen Inhalt zu schaffen, ist Carl Wilhelmson, der in der Schilderung der armen Fischerleute an der Westküste ein kühles Kolorit und ein Sachlichkeitspathos hat, das — mutatis mutandis — mit Holbein verwandt ist. Die neuerworbenen Porträts seiner Mutter und seiner Schwester gehören zu dem besten, was er geschaffen hat.

»Es tagt«, die letzte Gabe des Prinzen Eugen an das Museum, zeigt eine jener Stunden zwischen Nacht und Morgen, die Stockholm in einen Nebel mit Rosatupfen in Blau und Violett einhüllen. Ein musikalisches Stimmungsbild, aber mit einer bemerkenswerten Festigkeit im Konstruktiven. — J. A. G. Acke, der sich in einem oft ungleichen Kampf zwischen Technik und eigenartiger poetischer Inspiration zu unserem bedeutendsten Marinemaler entwickelt hat, gibt in einem angekauften Bilde viel von der elementaren Bewegung und dem salzigen Kolorit des Meeres. — Fehlt es Acke an dekorativer Haltung, so findet solche sich in um so höherem Grade bei Gösta von Hennings, dessen selbständig entwickelter, festlich koloristischer

*) Vergl. Nr. 42 v. 5. Sept. d. J.

Stil beinahe etwas Affichenartiges an sich hat. »Karneval« ist eine hübsche, aber keineswegs bezeichnende Probe seiner sicher instrumentierten Kunst.

Zum Schluß zwei Bildnismaler: Richard Bergh ist einer unserer Allerbesten, dem ein Porträt ein tiefes psychologisches Problem, der unmittelbare Ausdruck seiner eigenen Lebensanschauung ist. Sonniges Licht tanzt zwischen grünem Laub über das Bild seiner Tochter Ellen — ein guter Typ des jungen schwedischen Mädchens mit ihrer Mischung von Träumerei und keuscher Unerschrockenheit. Richard Bergh, der ein für Künstler ungewöhnliches Interesse auch für die Kunst anderer hat, erhält für das Museum eine größere Bedeutung, wenn seine vortrefflichen Pläne zur Anordnung der Sammlung zur Ausführung gelangen.

Das zweite Porträt ist ein großes Gruppenbild, das von einer Frau, Hanna Pauli, unserer unzweifelhaft begabtesten Malerin, gemalt ist. Das schwere künstlerische Problem — viele Menschen um einen Gegenstand konzentriert und in einem halbdunkeln, von einer Lampe beleuchteten Zimmer versammelt — ist mit Hilfe der überlegenen dänischen Vorbilder — Viggo Johanssen und P. S. Kröyer — tüchtig gelöst. Die Menschen in diesem Zimmer sind lauter Leute, die der im Lampenlicht lesenden Ellen Key lauschen.

Auch die ausländische Kunst hat einige gute Zugänge erhalten. Von den älteren Bildern ist das beste ein Venezianer in der Art Giovanni Bellinis — genannt Art des Basaiti — im Anschluß an die »Beweinung Christi« im Berliner Museum. Es ist eine Pieta mit dem mager gezeichneten Körper ein Zickzackornament gegen den Hintergrund von halbverwitterter Architektur und scharf detaillierter Vegetation beschreibend. Diese und das lionardisch beseelte Gesicht sind die besten Partien des Gemäldes. Ein venezianischer goldigwarmer Ton liegt über dem Ganzen.

In dem vorhergehenden Bericht über die Neuerwerbungen des Museums (5. Sept. 1913) habe ich das neue Blut, das, dank dem Verein »Freunde des Nationalmuseums«, der französischen Abteilung zugeflossen ist, erwähnt. Auch ein anderer Donator und die eigenen Mittel des Museums haben es ermöglicht, dieser Abteilung einige schwerwiegende Zuschüsse zu verschaffen. Der eine ist eine Jugendarbeit von Millet, 1841 in Cherbourg gemalt, also in demselben Jahre, in welchem die Bürger der Stadt ihrer Unzufriedenheit mit dem posthumen Porträt des Bürgermeisters Janin Ausdruck gegeben haben. Der gegen letzteres gerichtete Vorwurf der »Härte im Ausdruck« läßt sich jedenfalls nicht auf das Porträt von Mme Frigot, die letzte Neuerwerbung des Museums, anwenden. Es hat im Gegenteil die ganze Intimität der Biedermeierzeit, und wenn man hört, daß das in braunen, grauen und schwarzen Tönen stehende Porträt eine Dankbezeugung für eine anspruchslose Helferin ist, so merkt man das lange und liebevolle Studium innerhalb der warmen Wände eines Heimes. Während es Millet in Cherbourg schlecht erging, konnte er seinen Hunger oft am Tische der Eheleute Frigot stillen; als Dank hierfür schenkte er ihnen ihre beiden Porträts, und an der Wand, wo sie — ohne Rahmen — hingen, blieben sie bis vor kurzem, als der Haushalt in alle Winde zerstreut wurde und die beiden Bilder in den Kunsthandel und nach Paris kamen. Hier wurden sie von einem jungen schwedischen Museumsbeamten, Dr. A. Gauffin, entdeckt, und für das bessere schnell ein Mäzen gefunden. Es hängt jetzt im Stockholmer Nationalmuseum zusammen mit einer luftigen Landschaft desselben Meisters. Nach dem Nationalmuseum ist kürzlich noch ein Beispiel dafür gelangt, wie die Jugendarbeit eines großen Künstlers eine treffende Empfindung von großer Kunst geben kann, obschon sie anscheinend nichts mit seiner gereiften Produktion zu tun hat. Ich denke an eine Arbeit aus den französischen Studienjahren unseres Carl Larsson, ein Bildnis seines Kameraden Carl Skanberg; Larsson zeigt sich hier als ein Leibl verwandter Meister des Kolorits.

Der andere Franzose ist ein Renoir — ein entzückender Renoir. »La grisette« heißt das Bild und stammt, wie die beiden früher erwähnten Degas aus der Sammlung des Prinzen von Wagram. Nach der Mitteilung des vermittelnden Kunsthändlers ist es 1879 gemalt, in diese Richtung deutet mehr die Kleidung der jungen Dame, als rein künstlerische Indizien. In seinem Schimmer von Blau, Grün und Rosa erinnert es uns daran, daß Renoir aus der Porzellanmalerei in die große Kunst hinübergerettet worden ist. Ein klangvoller Schimmer von klarer Luft, voll von Renoirs ganzer naiver Sinnlichkeit, umgibt die unschuldsvolle Grisette, diese Luft ist jedoch still, sie hat nicht die wogende Bewegung der gleichzeitigen Malerei.

Eine provenzalische Landschaft von Gauguin vom Ende der achtziger Jahre zeigt eine schöne ornamentale Linie und hellklingende Farben — beides eigentümlicherweise im Stile Carl Larssons — macht aber einen geflickten Gesamteindruck.

Die deutsche Abteilung hat mit einem Max Liebermann, einer späten Variante seines beliebten Motives »Reiter am Strande«, einen erfreulichen Zuwachs erhalten. Obschon 1911 gemalt, steht es in der Komposition, mit Pferd und Reiter im Profil und dem an dem Pferde hochhüpfenden Hunde, dem von 1900 datierten, im Schlosse Ebenrod befindlichen Reiterbild am nächsten. In dem Bilde des Museums hat das organische Leben der Bewegung jedoch eine höhere Vollendung erhalten, und schön ist die zu gleicher Zeit sonnige und gewitterschwere Stimmung. Liebermann ist hier mehr Kolorist als in vielen anderen späteren Gemälden.

Eine andere deutsche Erwerbung ist eine Bronze: Franz Stucks »Athlet«.

Die englische Gemäldesammlung wurde 1911 mit zwei Bildnissen aus dem 18. Jahrhundert gegründet. Das eine ist ein Reynolds und stellt einen seiner Freunde dar, dessen Porträt in vielen Varianten von seinem Atelier in die Welt hinausgewandert ist. Es ist Sir Thomas Hills, wir sehen ihn in diesem Brustbild als einen jungen Mann in roter Uniform und frisch lächelndem Gesichte. Das ganze Gemälde hat, auch rein malerisch, etwas von biederer Alltagshaltung.

Das zweite, nicht ganz intakte Porträt wird Hoppner zugeschrieben und stellt in grauen und braunen Lasuren eine junge Dame mit großem Hut dar — eine etwas dekadente Probe der großen englischen Porträtkunst. Dieses Bild gehört zu der bedeutenden Schenkung, die dem Museum von dem Erben des feinsinnigen Sammlers, Bankier C. A. Weber, überlassen worden ist, und deren wertvollster Teil in der Kunstgewerbe-Abteilung Platz gefunden hat.

Zuletzt — ein moderner Britte, der englische Irländer William Orpen, dessen Selbstbildnis als Jockey vom Museum angekauft ist. Es hat in seiner energischen Zeichnung und Lichtverteilung etwas von Zuloaga.

Die Handzeichnungssammlung ist mit Blättern von Oudry, Bouchardon, Forain u. a. vermehrt worden. In der graphischen Abteilung wird die schöne Zorn-Sammlung jährlich komplettiert; außerdem sind Graphiken von Munch, Brangwyn, Forain u. a., sowie alte Meister aus verschiedenen Schulen angekauft worden. *Erik Wettergren.*

## PERSONALIEN

Aus Anlaß der Großen Kunstausstellung **Düsseldorf** 1913 hat der Kaiser folgende Auszeichnungen an Künstler verliehen: Die große goldene Medaille für Kunst erhielten

die Maler Heinrich Hermanns und Eugen Kampf in Düsseldorf. Die goldene Medaille für Kunst wurde verliehen den Düsseldorfer Malern Helmuth Liesegang, Adolf Münzer, Wilhelm Schreuer, dem Maler Max von Poosch in Wien und dem Bildhauer Friedrich Lommel in München.

## AUSSTELLUNGEN

Über die **Ausstellung älterer spanischer Meister** in den Grafton-Galleries zu London wird ein illustrierter kritischer Bericht, verfaßt von Dr. August L. Mayer, in einer der nächsten Nummern der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht werden.

**Wien.** In einer Sonderausstellung von Gemälden wird dem Wiener Publikum durch die Galerie Miethke der junge Wiener Anton Faistauer vorgeführt, der der Öffentlichkeit schon durch Bilder, die in den Sammelausstellungen der neuesten Wiener Kunst hier und anderswo in den letzten Jahren zu sehen waren, bekannt ist. Doch ist er durchaus nicht modern genug, um mit dem Neuesten vom Neuen, das jetzt allerorts geboten wird, schritthalten zu können. Dies soll kein Tadel sein, um so weniger, als seine Arbeiten, abgesehen von der etwas starken Anlehnung an Cézanne, farbig angenehm wirken. Seine reizenden Blumenstilleben, aber auch seine Bildnisse und Landschaften werden infolge ihrer warmen Farbengebung, die bald an Werke Renoirs, bald an solche Manets erinnert, sicher bald in weiteren Liebhaberkreisen das verdiente Gefallen erwecken.

Im Kunstsalon Pisko stellt Max Oppenheimer Gemälde, Radierungen und Zeichnungen aus. Auch er ist in Wien aus einer »Kunstschau« der vergangenen Jahre schon bekannt. Von der bescheidenen Zurückhaltung, die bei Faistauer angenehm berührt, ist hier nichts zu merken. In routinierter Weise versteht er es, sich den Errungenschaften der modernsten Malerei anzupassen, wobei allerdings die persönliche Note meist ganz auf Kosten Kokoschkas, Picassos und auch alter Meister wie Greco verloren geht. Daß ihm die neue Kunst trotzdem nicht in Fleisch und Blut übergehen will, zeigt eine Reihe von Radierungen, die recht akademisch sind. *K. M. S.*

## SAMMLUNGEN

Die Gaceta de Madrid teilt mit, daß durch königliches Dekret der Verkauf des **Altarbildes des Hugo van der Goes** an das Berliner Museum genehmigt wird. Damit ist, wie übrigens bereits vor längerer Zeit mitgeteilt wurde, die eine Schwierigkeit, die der Auslieferung des Werkes entgegenstand, behoben, und man muß hoffen, daß auch die übrigen Streitfragen bald in ebenso günstigem Sinne erledigt werden.

Den **Berliner Museen** sind vom Kaiser Abgüsse der Giebelskulpturen von Korfu überwiesen worden, die in dem Übergang vom Alten zum Neuen Museum vorläufig Aufstellung gefunden haben. Es handelt sich um ein hochinteressantes Werk der archaischen Kunst, das seine nächsten Verwandten in den berühmten Metopen von Selinunt findet. Die Darstellung ist im einzelnen noch nicht ganz gedeutet. Die Mitte des Giebelfeldes nimmt eine über drei Meter hohe Darstellung der Medusa in Knielaufstellung ein, zu ihren Seiten Pegasus und Chrysaos, die ihrem Blute entsprangen, als Perseus das furchtbare Haupt vom Rumpfe trennte. Rechts und links von der Mittelgruppe sind zwei gewaltige pantherartige Tiere gelagert, von denen nur das eine ganz erhalten ist. In den Giebelecken vermindert sich der Figurenmaßstab. Links sitzt eine Frau auf einem Throne, sie wird mit einer Lanze bedroht, rechts sieht man Zeus mit dem Blitze einen Giganten töten. Die spitzen Winkel waren durch liegende Gestalten gefallener Krieger ausgefüllt. Der Giebel gehörte einem dorischen Tempel, der aus gelblichem Sandstein errichtet war. Die Skulpturen, die ins siebente vorchristliche Jahrhundert hinauf zu datieren sind, bereichern unsere Kenntnis der archaischen Kunst ganz bedeutend. Die Originale blieben im Besitz der griechischen Regierung, die in dankenswerter Weise diese Abgüsse herstellen ließ und dem deutschen Kaiser zur Verfügung stellte.

⊙ Im Lichthof des **Berliner ägyptischen Museums** sind jetzt die Funde der durch die Deutsche Orient-Gesellschaft unter Leitung von Geheimrat Ludwig Borchardt in **Tell el-Amarna** veranstalteten Grabungen des Winters 1912/13 zur Schau gestellt. Tell el-Amarna war bekanntlich die neue Hauptstadt, die der merkwürdige Amenophis IV. um 1370 v. Chr. gründete und zum Mittelpunkt seines neuen Sonnenkultus erhob. Schon nach zwanzig Jahren war der Glanz der neuen Hauptstadt erloschen, die Einwohner kehrten nach Theben zurück, und der alte Amonskult trat wieder in sein Recht. Die besonderen Verhältnisse dieser ebenso rasch entstandenen wie verschwundenen Stadt bringen es mit sich, daß es gelingen konnte, Dinge hier zutage zu fördern, von denen an anderen Stellen keine Spur sich erhalten hat. Eine große Zahl von Bauleuten und Handwerkern mußte naturgemäß hier ihre Werkstatt aufschlagen und sie nach kurzer Zeit wieder verlassen. Von diesen Werkstätten wurde im Verlauf der Grabungen eine ganze Anzahl freigelegt. Keine aber bot einen so reichen Ertrag an Fundstücken wie das Bildhaueratelier, das im letzten Winter entdeckt wurde. Sogar den Namen des Meisters fand man. Auf einem Elfenbeinstück wird er genannt. Er heißt Oberbildhauer Thutmes. Und diesen Namen wird man sich merken müssen, denn man kennt keinen anderen seiner Zeitgenossen so gut wie ihn nun durch die Funde der Orient-Gesellschaft. Aus seiner Modellkammer und Gipsformerei sind ganz merkwürdige Dinge ans Tageslicht gekommen. Da ist zunächst eine Reihe von Gesichtsmasken aus Gips, von denen zum mindesten einige wohl ohne Frage über dem lebenden Modell selbst geformt und nachträglich erst vom Bildhauer stellenweise überarbeitet sind. Es ist nicht ganz leicht, in jedem Falle die Entscheidung zu treffen, wo die Grenze zwischen Abguß und künstlerischer Bearbeitung zu ziehen ist, und es gibt Skeptiker, die es überhaupt leugnen wollen, daß Naturabgüsse zugrunde liegen. Sorgfältige Untersuchung mag das entscheiden. Jedenfalls bleibt die hochwichtige Tatsache, daß man hier zum ersten Male einen ägyptischen Bildhauer bei der Arbeit zu sehen Gelegenheit hat und bestätigt findet, was man heut allerdings kaum einem Sehenden noch zu beweisen brauchte, daß die unvergleichlichen Werke der ägyptischen Monumentalskulptur auf Grund eingehendster Naturstudien entstanden, daß diese Bildhauer mit vollem Bewußtsein ihre Grenzen zogen und nicht anders wollten, obgleich ihr Können ihnen jede Freiheit erlaubte. Neben diesen Modellstudien, die selbst schon Kunstwerke von höchstem Range sind, stehen Abgüsse von Statuen. Man kann sich wohl denken, daß der Bildhauer sie während der Arbeit zu Versuchszwecken formen ließ und erst am Gips weitermodellierte, ehe er wieder an den Stein ging. Es sind die zwei Porträtköpfe Amenophis' IV., die den herrlichen Modellkopf, den die Berliner Museen einer früheren Grabung verdanken, beinahe noch in den Schatten stellen.

Außer diesem Studienmaterial wurden weiter die eigentlichen Arbeiten der Werkstatt in verschiedenen Stadien der Vollendung gefunden. Da sind Teile von Statuen wie Hände, Füße, die zum Einsetzen gearbeitet sind. Endlich fand man halbfertige Werke, die offenbar stehen blieben, als die Werkstatt aufgegeben wurde. Das reizvollste von

allen diesen ist die Gruppe des sitzenden Königs, der sein Töchterchen küßt, das auf seinen Knien sitzt. Vielleicht erhöht es noch den Zauber dieser Gruppe, daß ihr die letzte Ausarbeitung erspart blieb. Köpfe schließen sich an, deren Formen noch halb im Steine schlummern, und endlich die drei fertigen Porträts der Prinzessinnen aus härtestem, braunem Sandstein. Der abenteuerlich deformierte Schädel ist das Kennzeichen der Familie Amenophis' IV. Es ist wundervoll, wie der Bildhauer diese natürliche Abnormität benutzte, um der großen Form des geglätteten Hinterhauptes die zierliche Arbeit des Gesichtes entgegenzusetzen.

Ein paar von den Stücken, die jetzt in Berlin ausgestellt sind, werden ihre dauernde Stelle im Museum von Kairo finden. Der Hauptbestand aber verbleibt den Berliner Museen, und hier wird von nun an die Zeit des Sonnenkönigs künstlerisch so reich wie nirgends sonst repräsentiert sein.

In **Solingen** ist die Errichtung eines Museums geplant. Im Anschluß an die Sammlung der Fachschule sollen kunstgewerbliche Gegenstände bevorzugt werden.

## VEREINE

Eine **Vereinigung der Freunde antiker Kunst** ist in Berlin auf Betreiben des Herrn Direktor Wiegand gegründet worden. Die Vereinigung hat die Aufgabe, für die Antikensammlung der Königlichen Museen in dem gleichen Sinne zu wirken wie der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein für das Kaiser-Friedrich-Museum. Herr Direktor Wiegand gab in der Eröffnungssitzung einen historischen Überblick über die Entwicklung der Abteilung, um damit zugleich Aufgaben und Ziele der neuen Vereinigung zu umschreiben. Von den Anfängen der Sammlung, die im Jahre 1830 bei ihrer Begründung nicht mehr als 166 Nummern zählte, — darunter als einziges Glanzstück der betende Knabe, den Friedrich der Große erworben hatte, — bis zu ihrem heutigen Stande ist ein weiter Weg durchmessen worden. Manche große Gelegenheit mußte aber auch versäumt werden, weil die nötigen Mittel nicht bereit standen. Die Reliefs vom Mausoleum zu Halikarnaß, die heut eine der Hauptzierden des British Museum bilden, hätte man im Jahre 1844 um 15000 Taler für Berlin sichern können. Der Apoll von Tenea war hier zum Kauf angeboten, ehe er nach München ging. Und ebenfalls auf dem Wege über Berlin wanderte der Dornauszieher Castellani nach London. Erst mit Alexander Conze und Karl Humann begann eine neue Ära für die Antikenabteilung. Ausgrabungen an den Stätten der klassischen Kultur führten dem Museum vor allem den gewaltigen Fries des pergamenischen Altares zu. Sir Thomas Newton hatte recht, wenn er zu Conze sagte: »Jetzt haben Sie ein Museum.« Magnesia, Priene, Milet folgten. Der Ankauf der Sammlung Saburow führte dem Museum kostbare Stücke zu, und unter der Leitung Reinhards von Kekulé gelangen weitere wertvolle Ankäufe. Immer schwerer jedoch wird es, mit den bereitstehenden Mitteln der gewaltigen Konkurrenz amerikanischer Sammler standzuhalten. Aber noch bietet die Vertrautheit mit den lokalen Verhältnissen vielfache Vorteile, und wenn die Möglichkeit gegeben ist, rasch zuzugreifen, wird sich manches Stück für die Berliner Sammlung retten lassen, das auf dem internationalen Markt für verloren gelten mußte. Hier soll in der gleichen Weise, wie der Kaiser-Friedrich-Museums-Verein das häufig getan hat, die neue Vereinigung nach Möglichkeit helfend eingreifen. Der Kaiser hat das Protektorat der Vereinigung übernommen. Eine Fülle von Beitrittserklärungen liegt bereits vor. Graf Dönhoff-Friedrichstein übernahm den Vorsitz. Sein Stellvertreter ist Herr Geh. Landrat Dr. Busch, Schatzmeister Herr Geheimrat Dr. Eduard Simon, erster Schriftführer Herr Prof. Dr. Alfred Schiff, dessen Stellvertreter Herr Prof. Dr. Bruno Güterbock. Weitere Vorstandsmitglieder sind Herr Bürgermeister Dr. Georg Reicke, Herr Justizrat Lisco, Herr Geh. Legationsrat Dr. Helfferich, Direktor der Deutschen Bank. Der neuen Vereinigung sind bereits 32 lebenslängliche und 145 Jahresmitglieder beigetreten. Diese Zahl ist noch in beständigem Wachsen begriffen. Die einmaligen Beiträge betrugen bisher 90000 M., die Jahresbeiträge mehr als 26000 Mark. Die Witwe des verstorbenen Botschafters Freiherrn Marschall von Bieberstein überwies der Vereinigung als Geschenk den Kopf einer marmornen Karyatide aus Kyzikos in Kleinasien, eine römische Arbeit aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Der Ankauf zweier wertvoller Antiken durch die Vereinigung steht unmittelbar bevor.

## FORSCHUNGEN

**Zu Francesco del Cossa.** Im soeben erschienenen Septemberheft »Bolletino d'arte« des italienischen Unterrichtsministeriums veröffentlicht Francesco Filippini einen sehr bemerkenswerten Aufsatz, der einige neue Beiträge zur Kenntnis Francesco del Cossas, des ausgezeichneten, in der letzten Zeit leider viel zu wenig beachteten ferraresischen Malers. Filippini geht von der Erörterung der Beziehungen Cossas zu dem Bologneser Patrizier Bartolomeo Garganelli aus. Hierbei gelingt ihm an der Hand einer bisher unveröffentlichten Stelle im Taufregister der Kathedrale in Bologna der sehr wichtige Nachweis, daß Cossa schon vor seiner endgültigen Übersiedlung nach Bologna (1470) in dieser Stadt Beziehungen hatte, denn am 17. Dezember 1462 ist er in dieser Stadt Taufpate eines Sohnes des genannten Garganelli. Durch diese Tatsache erhält der bekannte Beschwerdebrief des Künstlers an Borso d'Este vom 24. März 1470 neue Beleuchtung. Im Februar 1476 war er wiederum Taufpate bei Garganelli. Bekanntlich war es eben dieser kunstliebende Patrizier — er stand in freundschaftlichen Beziehungen zu anderen Künstlern auch, z. B. zu Ercole Roberti, — der Cossa den bedeutenden Auftrag der Ausmalung der Familienkapelle in S. Pietro erteilt hatte. Während der Ausführung starb der Künstler. Ich habe in meiner Cossa-Biographie im Thiemeschen Künstlerlexikon (Bd. VII, S. 507 f.) nach L. Fratis Aufsatz in L'Arte, 1900 (wiederabgedruckt in dieses Autors Sammelband »Varietà storico-artistiche«, Città di Castello, 1912, S. 103—109) Cossas Todesdatum als 1477 angegeben. Diese Angabe beruht auf einer Stelle in dem von Frati publizierten Brief des Bologneser Humanisten Angelo Michele Salimbeni an Sebastiano Aldrovandi, wo des soeben verstorbenen gemeinsamen Freundes, Francesco del Cossas, gedacht wird. Frati hat ohne weiteres 1477 als das Datum dieses Briefes angenommen und berief sich auf die damals gerade in Bologna wütende Pestplage. Nun haben aber Filippinis Nachforschungen ergeben, daß jener Brief Salimbenis überhaupt nicht datiert ist, vielmehr befindet er sich in einem Sammelband der Universitätsbibliothek zu Bologna, der von späterer Hand mit der Jahreszahl 1477 versehen wurde, dieses Datum aber auf den gesamten Inhalt des Bandes anzuwenden, ist nicht angängig. Aus verschiedenen Gründen ist anzunehmen, daß die frühesten Bestandteile des Bandes aus 1477 stammen, während andere Teile sicherlich späteren Datums sind. Selbst wenn es weiterhin als wahrscheinlich erscheint, daß Cossa ein Opfer der Pest wurde, kann sein Tod sehr gut später erfolgt sein, denn die Epidemie wütete in Bologna noch 1478. In diesem Jahre starb Cossas Freund und Gönner Garganelli. Seine Grabplatte, aus der Kapelle in

S. Pietro stammend, wird im Museo Civico in Bologna aufbewahrt. Sie wurde bisher bald Niccolò dall' Arca, bald Francesco di Simone zugeschrieben. Wie wenig Berechtigung diese Zuschreibungen haben, zeigt ein Blick auf die von Filippini publizierte Abbildung. Der Stil der in nicht sehr hohem Relief ausgeführten Figur erinnert ganz frappant an den der ferraresischen Malschule, insbesondere an die Gestalten des Francesco del Cossa. Filippini schreibt die Ausführung dieses bedeutenden Kunstwerkes dem letzteren ohne Vorbehalt zu. Außer den stilistischen Vergleichen mit den Werken Cossas führt er als Stützen für seine Hypothese die Tatsache auf, daß der Meister in dem oben erwähnten Brief Salimbenis auch als Bildhauer gerühmt wird und in einem dem Brief beigegebenen Sonett neben Timanthes und Apelles auch mit Poliklet und Phidias verglichen wird. Ich möchte auf diese Vergleiche kein allzugroßes Gewicht legen, ebensowenig auf die betreffende Briefstelle. Derartige allgemeine Behauptungen finden sich zahlreich in der damaligen italienischen Literatur: von Bildhauern wird auch häufig behauptet, sie wären als Maler ebenso tüchtig gewesen u. ä. Auch die Vermutung Corrado Riccis[1]), die Filippini zitiert, daß Cossa in seiner Jugend vielleicht einige Terrakottafiguren in der Kathedrale modelliert habe, ist nicht stichhaltig. Sie beruht auf einer schon von Luigi Napoleone Cittadella in seinen Notizie relative a Ferrara, I, 1864 p. 52 publizierten Notiz aus den Rechnungsbüchern der Kathedrale, die folgendermaßen lautet: A. M. Francesco del Cossa depintore L. 3:5: per soa manifattura e soi choluri a depingere intorno intorno (sic!) l'altar grande del Vescovado nostro de Ferrara, in lo quale si è da lodo denanci tre mezze figure de pietra e resto tuto fato a marmori in campi, d'achordo co M. Christofano del Cossa so padre«. Ich glaube, daß dieser Text sich nur und zwar ganz unzweideutig auf die Bemalung von drei steinernen Halbfiguren, die an der Vorderseite des Altars des Vescovado angebracht waren und die Marmorierung der übrigen Teile, wie dies an unzähligen Altären in Italien noch heute zu sehen ist, beziehen kann. Von einer bildhauerischen Tätigkeit ist hier keine Rede. Ist somit mit den schriftlichen Beweisen für Cossas bildhauerische Tätigkeit — in den auf ihn bezüglichen Urkunden wird es stets »pittore« oder »depintore« genannt[2]) — nicht viel anzufangen, so ist andererseits der Zusammenhang zwischen der Garganelli-Grabplatte und seinen erhaltenen malerischen Werken doch nicht zu leugnen. Ich glaube, daß dies am einfachsten so zu erklären ist, daß Cossa die Zeichnung für das Grabmal geliefert hat. Dies würde auch durchaus den Gebräuchen der Zeit entsprechen. Die Ausführung des nur wenig abgetretenen Grabsteines zeigt noch heute die Arbeit eines gediegenen Steinmetzen. Selbst wenn Cossa hie und da zu dem Meißel gegriffen hätte, so hätte er doch nicht eine technisch so vollkommene Arbeit geliefert. Die Bildhauerei erfordert die ständige Praxis. Nichts ist naheliegender, als daß Garganelli durch seinen Freund die Zeichnung für sein Grabmal herstellen ließ. Möglicherweise hat dieser auch die Ausführung überwacht, von einer eigenhändigen Ausführung kann aber meines Erachtens keine Rede sein. Das gleiche gilt von der von Filippini in Fußnote angeführten Medaille auf Bartolomeo Garganelli im Museo Civico zu Bologna[3]). — Aus dem Umstand, daß in der oben reproduzierten Rechnungsnotiz Cossas Vater als derjenige bezeichnet wird, der den seine Arbeit betreffenden Vertrag abgeschlossen hat, hat man den Schluß gezogen, daß der Künstler damals (1456) noch minderjährig gewesen sein muß. Diese Ansicht teilte ich auch in meinem zitierten Artikel im Thiemeschen Künstlerlexikon. Heute bin ich aber von der Stichhaltigkeit derselben abgekommen, denn es kann sehr gut möglich sein, daß Cossa einfach einen Vertrag, den sein Vater auszuführen aus irgend einem Grunde nicht imstande war, übernommen hat. Es ist nicht erwiesen, daß Cristofano Cossa, der Vater Francescos, mit einem der gleichnamigen »muratori« in Ferrara identisch war. Sowohl Cossa als Cristofano waren in letzterer Stadt überaus gebräuchliche Namen.

*M. Bernath.*

1) Emilia e Romagna (Bergamo, Istituto delle arti grafiche) 1911 p. 69.

2) Auch läßt sich kein bildhauerischer Auftrag für ihn nachweisen.

3) Maler der Renaissancezeit haben häufig Zeichnungen für Medaillen geliefert.

## LITERATUR

**Das Werk Ferdinand Hodlers.** 40 Heliogravüren in Mappe. Verlag R. Piper & Co., München. M. 150.

Das Exemplar der »Allgemeinen Ausgabe«, das mir vorliegt, enthält 40 Hauptwerke des reifen Künstlers in sorgfältiger Heliogravüre auf Kupferdruckpapier, Format 40×55 cm, in Halbpergamentmappe, die, sehr nobel, als einzigen Schmuck nur den faksimilierten Namenszug Hodlers (Gold auf dem braunen Grund) trägt. Die Auswahl besorgte der Verlag in Gemeinschaft mit dem Künstler, dem vor allem daran lag, Dokumente seines Parallelismus zusammenzustellen. Man sieht außer den bekannten Hauptwerken (der Nacht, dem Tag, den Enttäuschten, den Lebensmüden, der Eurythmie, dem Auserwählten, den Marignanofresken, dem Tell, der Empfindung, den beiden Fassungen der heiligen Stunde, der Liebe, dem Auszug der Jenenser Freiwilligen 1813, dem Hannoveraner Reformationsbild usw.) einige Einzelfiguren, Porträts und Landschaften, die zusammen eine durchaus sichere Charakteristik des reifen Stils ergeben. Man entbehrt die Farbe und erfährt noch einmal, daß sie bei Hodler mit jedem reiferen Werk immer mehr primäre Funktionen übernahm. Da aber zur Wiedergabe eine Helldunkeltechnik gewählt werden mußte, konnte es keine bessere sein als die Heliogravüre. Zwar eignet sich dies Verfahren im allgemeinen besser zur Reproduktion toniger Bilder. Hier aber, wo die Verkleinerung des Formats Hodlers stilistische Härten ins Unerträgliche gesteigert hätte, empfindet man die Weichheiten des Tiefdrucks wohltuend. Manche Blätter wirken wie vom Künstler besorgte Transpositionen monumentaler Wandbilder ins Tafelbildmäßige. Als Druckfarben erschienen Braun, Braunviolett, Grünschwarz und Schwarz. Als »richtigste« Übersetzungen wirken immer jene Blätter, die sich dem reinen Schwarz-Weiß nähern. In beschränkter Auflage (30 und 15 Exemplare) bringt der Verlag eine Vorzugs- und eine Museumsausgabe heraus, beide in dem größeren Format von 50×65 cm, auf Chinapapier vor der Schrift. Bei der Museumsausgabe (600 M.) ist jedes einzelne Blatt vom Künstler handschriftlich signiert, bei der Vorzugsausgabe (300 M.) nur das Titelblatt. Beiden sind kostbar ausgestattete Mappen beigegeben. — Diese würdige Publikation ist als eine späte Gabe zu Hodlers 60. Geburtstag (14. März 1913) gedacht, der fast unbeachtet kam und vorüberging. Hodlers Ruhm ist in den letzten Jahren europäisch geworden. Wie Cézanne und van Gogh hat er die junge Generation der Maler revolutioniert. Aber selbst in Deutschland, wo Freunde seiner Kunst eifrig warben und große Ausstellungen veranstaltet wurden, ist der weitere Kreis der Kunstempfänglichen nur oberflächlich mit dem Werk Hodlers vertraut. Vielleicht nur deshalb, weil Schwierigkeiten in der Handhabung des Reproduktionsrechts eine ausreichende Verbreitung seiner Werke bisher hinderten. Die Originale gerade

der Hauptwerke aber befinden sich (mit Ausnahme der Jenenser und Hannoveraner Bilder) im Besitz der schweizerischen Museen und der großen Sammler, die ihre Schätze eifersüchtig hüten. Nun aber ist dafür gesorgt, daß die unersetzlichen Werte dieser Kunst weithin wirken können. Denn dieser ersten Publikation des rührigen Verlags, die zu kostspielig ist, als daß sie Allen dienen könnte, werden 1914 weitere folgen: ein Buch, das die Entwicklung von Hodlers Kunst aufzudecken sucht, und eine Publikation der wichtigsten Zeichnungen in Faksimilelichtdruck.

*Ewald Bender.*

**Dr. Nikodem Pajzderski,** *Przewodnik po Muzeum w Goluchowie.* Poznan 1913. (Führer durch das Museum in Goluchów.)

In den siebziger Jahren ließ Gräfin Isabella Dzialynska das alte, von den Leszczynskis erbaute Schloß Goluchów (bei Pleschen) umbauen, um darin ein Museum für ihre Sammlungen einzurichten. Diese Sammlungen umfaßten polnische und ausländische Bilder der alten Meister, antike Skulpturen, Vasen und Mosaiken, erlesene Arbeiten des mittelalterlichen und Renaissance-Kunstgewerbes, Möbel, Waffen, Keramik, Gläser, Gewebe, Silber- und Goldgeräte, Elfenbein- und Emailarbeiten, Handzeichnungen und Stiche. Auch architektonische Teile des Schlosses, Türen, Kamine, hatten musealen Wert, waren in das Schloß aus anderen Schlössern und Kirchen gebracht; einige Stücke waren aus dem Schloß Chambord, eine Mosaik war aus der Kathedrale von Sienna. Es wurde ein Ganzes gebildet von einem Reichtum und von einer Qualität, wie sie nur wenige Privatsammlungen Europas aufweisen können. Jetzt gehört das Schloß und die Sammlungen dem Fürsten Adam Czartoryski; sie sind aber seit der Zeit der Gräfin Dzialynska unverändert geblieben. Die Sammlungen haben ihre großen speziellen Kataloge (von de Witte, Froehner, Molinier, Batowski), diese sind aber vergriffen oder liegen, wie Batowskis Katalog der Gemäldegalerie, nur im Manuskript vor. Um so mehr ist also Dr. Pajzderskis kurzer, aber ausgezeichneter, streng sachlicher Führer willkommen. Er wird gewiß geeignet sein, um die Sammlungen Goluchóws den Kunstfreunden in Erinnerung zu bringen. *W. T.*

**Dethlefsen, Richard,** *Die Domkirche in Königsberg i. Pr. nach ihrer jüngsten Wiederherstellung.* Berlin, E. Wasmuth, 1912.

Der Deutsch-Ritterorden, der das Gebiet der heutigen Provinzen Ost- und Westpreußen vom 13. Jahrhundert ab mit großer Umsicht und beispiellosem Erfolg erobert und kultiviert hat, wurde vom 15. Jahrhundert ab durch das aufstrebende Königreich Polen stark zurückgedrängt. An Stelle von Marienburg wurde Königsberg die Hauptstadt des Landes und verblieb es auch, als der Ordensstaat in ein weltliches Herzogtum umgewandelt wurde (1525). Hintereinander residierten hier Ordenshochmeister, preußische Herzöge, brandenburgische Kurfürsten, Könige von Preußen. Der Königsberger Dom aber, die einstige Kathedrale der Bischöfe von Samland, blieb die Jahrhunderte hindurch gleichmäßig die wichtigste Kirche und das Hauptheiligtum des ganzen Landes. Alle hervorragenden Personen wurden in ihr beigesetzt, so die Familienmitglieder der Landesherrschaft, die Staatsminister, die Feldherren und die namhaftesten Gelehrten, darunter Persönlichkeiten von internationaler Bedeutung. Der Dom, und besonders sein lang gestreckter Chor, ist infolgedessen angefüllt mit ungewöhnlich viel Grabdenkmälern, die, z. T. prächtig ausgeführt, alle die künstlerische Eigenart ihrer jeweiligen Entstehungszeit aufweisen, trotz dieser Verschiedenheit aber sich zu einem wundervollen, einzig dastehenden Gesamtbild vereinigen. Man hat deshalb den Königsberger Dom das Pantheon oder die Westminster-Abtei Ostpreußens genannt.

Um so bedauerlicher war es, daß er im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer baufälliger wurde. Eine durchgreifende Wiederherstellung ließ sich nicht vermeiden. Und als sie begann, stellte sich heraus, daß die innere Zerstörung des Bauwerks noch viel schlimmer war, als man geahnt hatte. Ja es ist als ein Wunder zu bezeichnen, daß er nicht zusammengestürzt und daß jeder größere Schaden rechtzeitig verhütet ist. Der Mann, dem die äußerst schwierige Wiederherstellungsarbeit übertragen wurde, war Regierungsbaumeister, jetzt Baurat Dethlefsen, der sich bereits vorher auf dem Gebiete der Denkmalpflege bewährt hatte und hier sich nun als der richtige Mann auf dem richtigen Platz erwies. In dankenswerter Weise hat er in dem oben genannten Buch über seine Tätigkeit eine Art von Rechenschaftsbericht erstattet, in dem er zugleich unter Beigabe zahlreicher Abbildungen den Dom, seine Geschichte und seine Altertümer beschreibt.

Unter den Abbildungen sind besonders die schönen systematischen Zeichnungen sowie die Lichtdrucktafeln hervorzuheben, während die Autotypien auf dem gewählten guten Papier viel zu dunkel ausfallen.

In der Geschichte des Baues fesseln uns vor allem zwei, von Dethlefsen scharfsinnig erforschte Wandlungen des Bauprogramms im 14. Jahrhundert. Zuerst sollte der Dom zugleich eine trutzhafte Wehrburg des Bischofs werden. Das wurde aber vom Hochmeister, Herzog Luder von Braunschweig, nicht geduldet, und während man bereits mitten im Bauen war, mußte alles umgestaltet werden. Und als man dann endlich eine langgestreckte Basilika mit flacher Decke fertig hatte, empfand man das Bedürfnis, sie in eine gewölbte Hallenkirche zu verwandeln, so daß eine zweite durchgreifende Änderung in kurzer Zeit eintrat. Der Nachweis dieser doppelten Abweichung von der ersten Anlage ist, wie mir scheint, unwiderleglich geführt.

Bei der Behandlung der Skulpturen usw. weiche ich in wesentlichen Punkten von Dethlefsen ab. Ich hoffe auf einiges an anderer Stelle zurückzukommen, glaube aber hier bereits hervorheben zu dürfen, daß dem Verfasser einige recht fatale Versehen erspart geblieben wären, wenn er mein Buch »Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen« (1897) gekannt hätte, dessen Ergebnisse er offenbar nur durch Hörensagen erfahren hat.

Ich möchte die Besprechung nicht ohne eine Bemerkung allgemeiner Natur schließen. Herr Dethlefsen hat durch seine Tätigkeit seine Befähigung als Restaurator in hervorragendem Maße erwiesen. Es ist aber nicht bekannt geworden, daß ihm nach Fertigstellung der Königsberger Arbeit eine andere ähnliche übertragen worden wäre. Und dies scheint kein vereinzelter Fall zu sein, sondern neuerdings die Regel zu bilden, die nach meiner Meinung einen Organisationsfehler bedeuten würde. Restaurierungen von alten Bauwerken erfordern vor allem praktische Erfahrung. Wird jemand, der eine so schwierige Wiederherstellung, wie die des Königsberger Doms, durchzuführen gehabt hat, in den grauen Dienst des Alltags wieder eingestellt, so geht die Fülle von Erfahrungen die er sich erworben, verloren. Ein anderer muß erst gleichsam wieder von vorn anfangen. Person und Sache leiden Schaden, Kräfte werden verschwendet, wir werden um Kulturwerte ärmer. Vielleicht ließen sich für einen größeren Staatsverband, wie Preußen, für solche Aufgaben, wie Restaurierungen, besondere Arbeitskolonnen bilden, die aus erprobten Männern zusammengesetzt wären und je nachdem bald hier, bald dort beschäftigt würden.

*Hermann Ehrenberg.*

**Ludwig Schmid-Reutte.** 32 Wiedergaben von Zeichnungen und Gemälden des Meisters. Mit einem Geleitwort von C. F. Schmitt-Spahn, Maler an der Großh. Kunstgewerbeschule zu Karlsruhe, und einem Nachruf von Hans Thoma. Folio. Verlag von J. Engelhorn, Nachfolger, Stuttgart 1913.

Der Name Schmid-Reuttes, des großartigen Zeichners monumentaler Athletenakte, des vor vier Jahren noch jung verstorbenen Mitarbeiters Hans Thomas an der Karlsruher Kunstschule, ist wohl nie weit in das Publikum gedrungen, dafür aber um so treuer in Künstlerkreisen bewahrt. Das beweisen die lebhaften und beifälligen Zuschriften vieler hervorragender Künstler beim Bekanntwerden der Vorbereitung der obigen Publikation und der interessante Nachruf Thomas darin. Es spricht aus all diesen Stimmen eine dankbare Anerkennung für selbstloses Streben und Forschen, für begeisterte und beharrliche Hingabe an ein wichtiges, künstlerisches Problem, für wertvolle Anregung und Belehrung, die von dieser feurigen, echten Künstlernatur ausstrahlte. Denn wenn auch sein Schaffenskreis auf den ersten Blick auffallend eng erscheint, eigentlich die Spezialität einer Spezialität ist, so gelangte er doch gerade durch seine großartige Einseitigkeit und durch Beschränkung auf das eine Thema des athletischen Aktes zu einer Meisterschaft und Monumentalität, die bei einzelnen Arbeiten unwillkürlich an Zeichnungen von Michelangelo, Dürer oder Hodler erinnern. — Nirgends unterscheidet sich der Laie so scharf vom Künstler als in der Bewertung eines Aktes. Wo der erstere nur die Wiedergabe eines nackten Menschen sieht, wie sie jeder Anfänger leicht hinwerfen könnte, liegt für den Künstler oft das A und O alles ernsten Schaffens. Es bleibt für ihn ein nie zu erschöpfendes Problem, und der größte Meister auf dem Höhepunkte seiner Kraft kann über einen nach seiner Vorstellung ihm wohlgeglückten Akt eine hohe Befriedigung empfinden. — Schmid-Reutte ist von diesem interessanten Thema gar nicht losgekommen und hat es immer tiefer und monumentaler zu lösen versucht. Erst reizte ihn das reine Formproblem, den athletisch durchgebildeten Jünglingskörper in der Ruhe oder in der Anspannung aller Kräfte, einzeln oder im Ringkampf in wuchtigen, breiten Konturen in wundervoller Plastik darzustellen. Beharrlichste Beobachtung und eifrige anatomische Studien und das Einsetzen seiner eignen Kraftnatur ließen ihn schon hier zu Aktdarstellungen kommen, die an Intensität und Spannung nicht leicht ihresgleichen finden. Später überwiegt der Zug zur Monumentalität so stark, daß er nicht nur alles Detail opfert, sondern die Riesenleiber zum Teil aus starren Linien und rechten Winkeln konstruiert. Das auffallendste Beispiel dafür ist sein Karton zu einer Kreuzigung, den er dann in dem Ölgemälde in der Karlsruher Galerie ausführte. — Natürlich umfaßt sein Werk auch noch manches andere als Akte, z. B. eindrucksvolle Studienköpfe, Porträts zumeist in einer wie Fresko wirkenden, flächigen Öltechnik, aber auch in diesen zeigt er eine puritanische Schlichtheit und ein alleiniges Betonen der Hauptzüge. Die Publikation mit den 32 vortrefflichen Abbildungen seiner charakteristischen Arbeiten aus seiner ganzen künstlerischen Entwicklung mit dem Geleitwort von Schmitt-Spahn und dem Nachruf von Thoma erfüllt gewiß ihre Aufgabe, wertvolle Errungenschaften des originellen Künstlers weiter wirken zu lassen. Sie ist in erster Linie für Künstler und Fachleute berechnet, und diesen bietet sie viel! *F. Becker.*

**Friedrich Succo,** *Toyokuni und seine Zeit,* 2 Bände, Preis jedes Bandes geheftet M. 22.—, gebunden M. 25.—; der 2. Band erscheint gegen Ende des Jahres 1913.

Der Verlag Piper läßt Dr. Kurths »Harunobu« und »Sharaku« eine Monographie über Utagawa Toyokuni I folgen, aus der Feder des Pfarrers Friedrich Succo, in dessen Besitze sich meines Wissens auch die größte europäische Sammlung von Holzschnitten dieses Meisters befindet, die ihn auch mit genügendem Material zu seiner Monographie versah. — Die Anlage des Werkes und die Arbeitsmethoden sind dieselben, wie in Kurths »Utamaro« und »Sharaku«; der von ihm eingeschlagene Weg wird nur konsequent weiter beschritten. Mit eisernem Fleiß geht also auch Succo den schwierigen Weg der geschichtlichen Kleinarbeit, unter Zuziehung von allen erreichbaren japanischen Quellen, deren Zahl — dem Sharaku Kurths gegenüber — beträchtlich vergrößert ist. Sich in dem Wirrwarr der japanischen Quellen zurechtzufinden ist keine leichte Aufgabe — sie widersprechen sich so oft! — und doch ist es der einzige richtige Weg zum Erfolg. Man könnte Succo fast den Vorwurf machen, zu sehr alle möglichen Details zu berücksichtigen (so wird recht umständlich die jeweilige Wohnung Toyokunis erwähnt), wenn man daraus einen Vorwurf machen kann. — Inhaltlich ist das Werk sehr großzügig gehalten und bringt manche neue Einzelheiten, wie z. B. über Utamaro, Shunshō, und vor allem, natürlich, über den Ursprung der Utagawa-Schule, deren berühmter Vorsteher gerade unser Toyokuni war. Succo beschränkt sich nicht nur auf die Darstellung der Kunst Toyokunis I; er gibt auch eine kurze Schilderung seiner Vorgänger (Toyoharu, Kiyonaga, Shunshō, Sharaku) und besonders seiner Schule — Toyohiro, Toyokuni II, Toyokuni III (= Kunisada I) usw. — Es war aber keine leichte Aufgabe, den Werdegang eines Künstlers darzustellen, der, wie unser Meister, eine ganze Kunstperiode in sich verkörpert. In seinen Bildern können wir sehr gut die ganze reizende Dekadenzperiode des japanischen Meisterholzschnittes verfolgen, von ihrer frühesten Entstehung bis zu ihrem traurigen Ende im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Succo gibt sich auch die Mühe, die Schaffensperioden des Meisters mit seinem Leben zu verbinden und aus diesem zu erklären. Eine nicht zu unterschätzende Schwierigkeit bietet der Umstand, daß fünf Holzschnittmeister mit dem Namen Toyokuni signierten; aber auch diese Schwierigkeit wird vom Verfasser erfolgreich überwunden. Der 2. Band soll das ganze gelehrte Beiwerk umfassen, Quellen, Katalog aller Arbeiten Toyokunis, Titel seiner Bilder in chinesischen Zeichen usw. Ihn wird gewiß sowohl der Fachmann auf dem Gebiete der orientalischen Kunst, wie auch der sammelnde Laie mit Freude begrüßen. — Alles in allem haben wir ein sehr fleißiges und gediegenes Werk vor uns, das uns wieder einmal dem vollständigen Verständnis der so überaus eigenartigen ostasiatischen Kunst ein beträchtliches Stück näher bringen wird. — Die äußere Ausstattung ist in allen Stücken derjenigen von »Sharaku« ebenbürtig; die sehr zahlreichen Bilder sind gut, nur könnte man wünschen, daß einem Werke über den Farbenholzschnitt — und noch dazu über den japanischen, bei dem die Farben an und für sich so sehr viel ausmachen — mehr farbige Tafeln beigefügt werden. *Bogdan Richter.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 9. 21. November 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE NEUGESTALTUNG DES LUXEMBOURG-MUSEUMS

Das Luxembourg nimmt unter den europäischen Museen eine Vorzugsstellung ein. Es war — dies ist sein Ruhm — überhaupt die erste Galerie, in der Kunstschätze dem Publikum zugänglich gemacht wurden. Der 14. Oktober 1750, der Tag seiner Eröffnung, ist daher ein Markstein in der Museumsgeschichte. Gezeigt wurden damals nur alte Bilder, die von den französischen Königen seit Franz I. gesammelten Meisterwerke aller Nationen, heutigentags der Grundstock des Salon Carré und der großen Galerie des Louvre. Ein glänzenderes Vorbild für ähnliche Veranstaltungen, ein eindringlicherer Weckruf an Potentate wie an Private, Kunst zu sammeln, Kunst zu zeigen, kann nicht gedacht werden. Das Luxembourg erfüllte diese seine Mission, ehe Revolution und Bonaparte die der Kunstschau dienenden Räume zu politischen Zwecken mit Beschlag belegten. Die Idee, Meisterwerke vergangener Zeiten als Gemeingut zu betrachten und auszustellen, feierte im Louvre eine glorreiche Wiederauferstehung, das Luxembourg selbst erhielt 1818 nach Einführung der Restauration eine neue, nicht minder fruchtbringende Bestimmung. Es wurde den lebenden Künstlern zugewiesen[1]). Das Markanteste der zeitgenössischen Kunst sollte sich hier zusammenfinden und dann, zehn Jahre nach dem Tod des Künstlers, um neuen Nachschüben Platz zu machen, entweder zu ewigem Leben in den Louvre eingehen oder, wenn ein Werk diese Karenzzeit nicht überstand, zu stiller sanfter Vergessenheit in irgend eines der wie eigens dazu geschaffenen Provinzmuseen übergeführt werden. Ein Durchgangsmuseum also, eine Art Purgatorium.

Der Gedanke mag gut sein, den Ruhm eines Künstlers auf seine Dauerhaftigkeit hin zu prüfen, das öffentliche Gewissen selbst darüber die höchste Instanz sein zu lassen, statt eines von politischen Parteien abhängigen Ministers oder einer in allerhand persönlichen Anschauungen befangenen Museumsleitung; in seiner praktischen Durchführung erweisen sich manche Unzuträglichkeiten. Ein solches Museum ist ein Fegfeuer für den Direktor wie für die Seelen, die er zu hüten hat. Er hat den Schmerz, von den für ihn wertvollsten Seelen am ehesten zu scheiden — Ingres, Delacroix, Manet hat das Luxembourg vor dem Louvre beherbergt —, und die minderen, deren er sich gern entledigen möchte, werden ihm wie Ballast anhängen.

1) Vgl. Léonce Bénédite: Das Luxembourgmuseum. Die Gemälde. Mit 389 Abb. Paris. Henri Laurens. 1913. (Deutsche Ausgabe.) Darin eine Einleitung, die einen guten Überblick über die Geschichte des Luxembourg gibt.

Der Katalog wird stetig in Unordnung sein. Zwar werden, um die Werke länger zu bewahren, die zehn Jahre Antichambrieren oft genug überschritten, es werden zwanzig und dreißig Jahre daraus, aber wie liegen immer die Kulturapostel dem Direktor auf dem Halse und drängen auf Seligsprechung und Entlassung ihrer Schutzbefohlenen aus dem mehr oder weniger offenstehenden Tor zum Paradies!

Dann die Raumfrage. Stetig nimmt die Zahl derer, die sich die bildende Kunst zum Beruf wählen, zu. Ins Paradies kommen darum nicht mehr wie früher, aber ins Fegfeuer kann man sie ja immerhin hereinlassen. Wie dem auch sein mag, die Zahl derer, die das Luxembourg empfängt, ist fortdauernd viel größer, als die Zahl derer, die es entläßt. Die Wirkung davon: das Fegfeuer in seiner drangvollen Enge wird zur Hölle. Man trete in das Museum ein, in den ersten Saal, der den Skulpturen angewiesen ist, besonders gegen Abend, wo die Gebärden des weißen Marmors noch ausdrucksvoller zur Geltung kommen. So dicht stehen die Figuren zusammen, daß eine in die andere hineinzutreten scheint; alle menschlichen Affekte und Leidenschaften, Zorn, Haß, Mitleid, Verzweiflung, Liebe, die hier dargestellt sind, erscheinen so furchtbar zusammengequirlt, daß man einen Vergil herbeiwünscht, der aus diesem Inferno herausleite.

Dazu kommt noch, daß seit einem halben Jahrhundert das Luxembourg auch die ausländischen Schulen in ihren charakteristischsten Werken vorzuführen hat. Deren Jenseits ist noch nichts anderes gewesen als Speicher oder Keller. Ausgenommen »Whistlers Mutter«, bei der einmal die allmächtigen Amerikaner Lärm schlugen. Da man dieses Bild, vielleicht das berühmteste des Museums, nur mit 4000 Francs bezahlt hatte, war man ihm wohl das Aufhängen schuldig. Muß also schon eine ganze Anzahl inländischer Werke wegen Raummangels zurückgestellt werden, so sind die ausländischen Schulen durchweg nach Nirwana relegiert. Insgesamt steht ihnen nur ein einziger kleiner Saal zur Verfügung, in dem sie der Reihe nach zur Ausstellung gelangen. Jedes dritte bis fünfte Jahr etwa trifft es dieselbe Nation. Glücklich übrigens der Besucher, der diesen Saal geöffnet findet. Einen großen Teil des Jahres wird »umgehängt«.

Es ist nicht zu verwundern, daß bei solchem Ausschluß der Öffentlichkeit die außerfranzösische Kunst nur unzureichend repräsentiert ist. Am schlechtesten schneidet die deutsche — pardon! — die deutsch-österreichisch-polnische Schule ab. Dies sind die Malernamen, die ich, mit je einem Bilde, im Katalog finde, denn zurzeit hängen die Gemälde in — Nir-

wana: Osw. Achenbach, H. v. Bartels, F. Borchardt, Olga v. Boznanska, Otto Faber du Faur, Knaus, Kühl, Liebermann, Anna Morstadt, v. Thoren, F. v. Uhde. Im Ganzen 11 Bilder. Kein Leibl, Feuerbach, Trübner, Thoma, Menzel. Gäbe es einen deutlicheren Beweis für die chinesische Mauer um Frankreich, von der Björnson einmal spricht? Freilich übertrifft die französische Kunst im 19. Jahrhundert alle ausländische an Vitalität und Expansionskraft, und der politische Wind war, was Deutschland anbetrifft, kein günstiger, aber zugegebenerweise wurde nur von solchen auswärtigen Künstlern angekauft, die sich um das Ausstellen in Paris bemühten. Welch falsches Prinzip! Natürlich kommt dabei die autochthone Kunst, die man besonders dann, wenn solche Bilder noch billig zu haben sind, nur im Land selbst findet, zu kurz.

Nicht viel besser ist es mit der englischen Malerei bestellt. Wer ist Miß Powers, wer sind die Herren Calvert, Spenlove, Sims? Wo bleiben Burne-Jones, Rossetti, ja nur Walter Crane? Diese Lücke wird demnächst ausgefüllt werden. Ein wohlhabender englischer Kunstfreund, Mr. Edmund Davis, hat dem Luxembourg das Anerbieten gemacht, eine erschöpfende Sammlung englischer Werke seit den Präraffaeliten zusammenzubringen und ihm zu stiften. Bereits sind 20 Werke überwiesen und im »Nirwana« untergebracht. Weitere sollen folgen. Sobald die Sammlung in ihren Hauptwerken vollständig ist, soll sie dem Publikum zugänglich gemacht werden. Wo? . . .

Ja, es soll nun anders werden. Eine durchgreifende Neuordnung des Luxembourg ist in Vorbereitung. Vor allem die Raumfrage soll endlich in befriedigender Weise gelöst werden.

Die ehemalige Orangerie im Luxembourggarten dient seit 1886 als Museum. Sie war allenfalls zur Ausstellungshalle im Sommer, aber nicht zur dauernden Unterkunft einer Kunstsammlung geeignet. Vom ersten Tag an schon war sie zu klein und eingestandenermaßen ein Provisorium. In keiner anderen Stadt wie in Paris gibt es solche andauernden Provisorien. Wieviele leben sogar ihr ganzes Leben hier provisorisch! Offenbar, weil ihre Meinung ist, daß nur der Tod das endgültige ist, und daß grundsätzliches Zu-Endeführen nur zeitraubend in den Genuß des Lebens eingreift. Mag sich der französische Staat in diesem Fall auch mehr auf seinen Geldmangel hin herausreden, ein geziemendes Museum ist er jedenfalls bisher den lebenden Künstlern schuldig geblieben. Auch heute hat man es nur mehr zu einem Projekt, noch nicht zu einem Beschluß gebracht.

Ein Erweiterungsbau der Orangerie blieb ausgeschlossen, da der Luxembourggarten ein öffentlicher Park ist. Da zu einem Neubau keine Mittel vorhanden waren, wurde bei der Trennung von Staat und Kirche das große Priesterseminar von St. Sulpice ganz in der Nähe des Luxembourg frei und 1909 dem Ministerium der schönen Künste für die Unterbringung der Luxembourgsammlungen zugesprochen. Vier Jahre sind darüber verflossen. Noch immer sind die $1^1/_2$ Millionen, die die Herrichtung des Gebäudes kosten soll, eine wirklich nicht hohe Summe in Anbetracht der Wichtigkeit der Sache, nicht bewilligt worden; nun ist endlich Aussicht, daß ein diesbezüglicher Kreditantrag in der Kammer durchgeht, wenn nicht in letzter Minute die neuerlich eingeführte dreijährige Dienstzeit auch diese $1^1/_2$ Millionen verschlingt.

M. Léonce Bénédite, der langjährige Leiter des Luxembourgmuseums, hat selbst das Projekt zum Umbau des Seminars ausgearbeitet. Alle Tatkraft und Initiative, die sich bisher infolge der ungünstigen Verhältnisse nicht frei haben entfalten können, bezeigt er nun in Verfolgung seiner Neugestaltungspläne.

Am schwierigsten dürfte es sein, dem neuen Gebäude ein festlich-heiteres Aussehen zu geben, wie es sich für eine Stätte, die doch zumeist dem Triumph der Farbe, des Lichtes und der Luft in der Kunst errichtet ist, geziemt. So wie das Seminar jetzt aussieht, macht es mit seiner breiten glatten Fassade, den asketischen Fenstern, den hohen Mauern, die den Garten umschließen, einen beträchtlich düsteren Eindruck. Immerhin tröstet man sich mit dem Gedanken, daß, wenn ein völlig neues Museum gebaut werden sollte, ein Preisausschreiben erlassen würde, auf das hin man gewiß nur Säulen, Renaissanceverzierungen und anderen Schnickschnack aufgetischt bekäme. Das Innere aber soll, dem Bericht M. Bénédites zufolge, wie geschaffen sein zur logisch durchgeführten Aufstellung einer Kunstsammlung. Durch den Hausflur des Eingangs betritt man einen großen viereckigen Hof, rings um welchen das Gebäude, drei Stockwerke hoch, zu ebener Erde mit einem Klostergang in Form von Arkaden geschmückt, aufgeführt ist. Hier, halb im Freien, sollen sich Bildhauerwerke, ohne sich zu belästigen, aneinanderreihen. Aber es ist noch eine Art Tribuna für Skulpturen vorgesehen.

In der Achse des Hofes im Südtrakt öffnet sich ein neuer Flur, der zu einer Kapelle führt. Hier soll Rodin fast als Alleinherrscher regieren. Die Stelle des Altars soll sein Höllentor einnehmen, seine größte Komposition, die noch immer der Vollendung harrt. Im Raum verteilt stünden dann alle die anderen Werke, die das Luxembourg von ihm besitzt oder noch besitzen wird; maßvoll sollen ihm noch andere zeitgenössische Bildhauer beigesellt werden. Ob ihm die Einsamkeit nicht lieber wäre? Als Rodin zum erstenmal diesen Raum betrat, rief er aus: »Ganz die sixtinische Kapelle!« Denn auch zu Michelangelos »Jüngstem Gericht« soll hier das Gegenstück geschaffen werden. Rodin hat den Auftrag erhalten, die Wand rings um den Altar mit einer großen Freske auszumalen, und allem Anschein nach scheut der greise Meister vor dieser Aufgabe nicht zurück. Nun ist neuerdings wieder dieses ganze Rodinmuseum in Frage gestellt. Seit einer Reihe von Jahren hat Rodin sein Atelier, in dem er am liebsten schafft und empfängt, im Hotel Biron aufgeschlagen, diesem stilreinen Gebäude aus dem 18. Jahrhundert mit dem großen wundervollen Garten daran. Das Hotel Biron gehört dem Staat, und er duldet nur widerstrebend den privaten Mieter. Nun hat Rodin, sich auf Renaissance-

gebräuche berufend, dem Staat vorgeschlagen, ihm alle im Hotel Biron befindlichen Werke zu vermachen, wenn er selbst bis zu seinem Tod ungestört darin schaffen könnte und das Hotel nachher in ein Museum seines Namens umgewandelt würde. Aber die französische Republik hat keine Medizäerohren, und es ist noch nichts entschieden. Sollte das Rodinmuseum im Hotel Biron zustande kommen, so dürfte es wohl dem Glanz der Seminarkapelle Abbruch tun; möglicherweise aber sind Werke genug vorhanden, um beide zu bevölkern.

Die drei oberen Stockwerke des Seminars sollen für die Gemäldegalerie in eines durchgebrochen werden. So läßt sich Licht genug schaffen. Eine lange Reihe von Sälen und vier große Galerien stehen zur Verfügung, in denen bequem alle Bilder chronologisch und ihrer Richtung nach aufgehängt werden können. Ferner sind noch projektiert: Räumlichkeiten zur Schau von Aquarellen und Zeichnungen; ein Kupferstichkabinett, Vorlesungssäle, und vor allem ein Saal für temporäre Ausstellungen moderner Künstler. Auch eine Einrichtung höchst praktischer Art ist vorgesehen: ein vom Hauptgebäude getrennter Pavillon im Garten soll in eine Restauration verwandelt, die Pachteinnahme zur Anschaffung von Kunstwerken verwandt werden. Dazu der Komfort der Neuzeit: Lift, große Garderoben, ferner Lesezimmer, Laboratorien usw.

So werden uns Wunderdinge vorgezaubert, indessen der Regen durch die Ritzen des so lange schon sich selbst überlassenen Gebäudes sintert, und der abbröckelnde Verputz es noch moroser erscheinen läßt, als es schon ist. Ein baldiger Kammerbeschluß ist nötig, um es vor dem Verfall zu bewahren.

Aus den Plänen Herrn Bénédites ist ersichtlich, es ist ihm nicht nur um ein Museumsgebäude zu tun, er strebt auch eine größere Stabilität der inneren Verhältnisse an. Sachte soll das Luxembourg einer neuen Bestimmung zugeführt werden: die Kunstschau soll eine dauernde bleiben. Es ist nicht anzunehmen, daß die Kapelle mit Höllentor und Freske je seine Schätze an den Louvre abgeben wird; und wenn einmal die Übersicht über die zeitgenössischen Schulen bis ins einzelnste durchgeführt ist, so wird sie wohl nicht den Tag darauf umgestoßen werden. Die Rolle des Leiters wird nicht die eines Regisseurs sein, der in einem Verwandlungsstück fortwährend die Dekorationen zu wechseln hat, sondern er wird einen mächtigen Akt aus der Kunstgeschichte vorführen, der in der Gegenwart spielt. Und die folgenden Gegenwarten werden sich ungezwungen angliedern lassen. Die temporären Ausstellungen tragen der früheren Bestimmung des Museums als einer Durchgangsstation Rechnung. Man nähert sich also Museen von der Art der Berliner Nationalgalerie, der Münchener Neuen Pinakothek. Nur ist notwendig, daß von Zeit zu Zeit eine siebende Nachprüfung stattfindet. In München ist sie vor kurzem vorgenommen worden, wie ich höre, mit durchschlagendem Erfolg. Man war dies wohl den Manen Tschudis schuldig. Berlin wird früher oder später nachfolgen müssen. Es muß erlaubt sein, über eine 50 oder 100 Jahre zurückliegende Epoche Gerichtstag zu halten. Wenn ein Museum für zeitgenössische Kunst Bilder, die es einmal hat, die ihm eine Zeitströmung, ein ephemerer Erfolg, ein Wink von oben zugeführt hat, nicht von sich abstoßen kann, so wird es neuerdings zur Hölle, für den Kunstfreund sowohl wie für den Direktor. Der Laie wird irregeführt, die vornehmste Aufgabe eines solchen Museums, Lebenswerte zu spenden, wird nur unzureichend erfüllt, die Quelle, aus der eine spätere Zeit, um sich zu stärken, schöpfen möchte, wird verschüttet.

Es ist zu erwarten, daß, wenn einmal das Luxembourgmuseum endgültig organisiert ist, Schenkungen und Stiftungen in ganz anderem Maß Fehlendes ergänzen als bisher. Abgesehen von der Davisschen Stiftung englischer Werke, hat sich auf diese Weise das Museum erst zweimal ausgiebig bereichert. Es verdankt Charles Hayem zwei Gemälde und zwölf Aquarelle von Gustave Moreau, die ihn als Bildner farbiger Gesichte ausgezeichnet repräsentieren; und das Legat Caillebottes ließ Manet, Monet, Renoir, Cézanne und andere Impressionisten einziehen zu einer Zeit, da sie noch aufs Heftigste befehdet wurden. Ihr Saal wirkt noch jetzt mit der Frische der echten wagemutigen Jugend. Manets Balkon hängt da wie ein einzigartiges Vorbild für alle, die auf Entdeckungen ausziehen wollen, ein notwendiges Komplement zu den sauberen und gekonnten Bildern eines Carolus-Duran, Besnard.

Freilich mit seinen deutschen Bildern wird das Luxembourgmuseum auch in der neuen Heimstätte nicht viel Ehre einlegen. Wird auch hier einmal ein hochherziger Kunstfreund aushelfen, wie Herr Davis für England? Es wäre aufschlußreich, einen Feuerbach in die Atmosphäre des Puvis de Chavannes zu hängen, einen Leibl, Trübner, Thoma sich von Courbet abgrenzen, einen späten Liebermann sich unter den französischen Impressionisten behaupten zu sehen. Wäre den Deutschen Gelegenheit geboten, einmal die ganze Phalanx ihrer Besten hierher zu senden, wer wüßte, ob nicht das europäische Urteil über die zeitgenössische deutsche bildende Kunst, das wahrlich kein günstiges ist, revidiert würde. Mag man wie immer diese Idee weiterspinnen, soviel steht fest, man wird in ganz Paris nicht zehn, nicht fünf, vielleicht nicht ein Werk auftreiben können, das als eine Meisterleistung die deutsche Kunst der letzten Jahrzehnte würdig vertritt. *ALBERT DREYFUS*

## WETTBEWERBE

**Wiesbaden.** Für die städtebauliche Gestaltung der Kaiser-Wilhelm-Straße in Wiesbaden war ein **Wettbewerb** um Entwürfe ausgeschrieben. Nunmehr wurden der erste und zweite Preis zusammengelegt und ein Preis von 3250 M. dem Entwurf von Prof. Dr. Friedrich von Thiersch in München sowie den Architekten Werz und Huber in Wiesbaden zuerkannt. Der dritte Preis von 1500 M. fiel an Henry Groß in Berlin. Fünf Entwürfe wurden angekauft.

## DENKMÄLER

Das Denkmal für den **Freiherrn vom Stein,** das **Hugo Lederer** für das neue **Schöneberger Rathaus** geschaffen hat, ist jetzt fast fertig. Mit der Architektur des

Baues organisch zusammengefügt, zeigt das Werk neben dem großen Medaillenkopfe des Begründers der Städteordnung zwei kernhafte männliche Gestalten als Repräsentanten des frei gewordenen Bürgertums. Steins Bildnis, das aus kreisförmigem Grunde sich heraushebt, steht auf einer breiten Sandsteinplatte. Unter dem Profilbildnis Steins wird die Inschrift ihren Platz erhalten. Auch die Männergestalten sind in Hochrelief dargestellt. Ein kleines vorkragendes Dach schützt oben das Werk.

## DENKMALPFLEGE

**Die Leys-Fresken im Antwerpener Rathause** sind arg bedroht. Schon im Jahre 1902 wurde auf Veranlassung des Schöffens der Schönen Künste der Stadt Antwerpen, van Cuyck, eine gründliche Untersuchung der bekannten Wandmalereien von Leys im Rathause durch den Maler Franz van Leemputten vorgenommen und der Regierungskommission zur Erhaltung der Monumente des Landes unterbreitet. Dieser Befund lautete alarmierend. Abgesehen davon, daß die Wandmalereien durchweg unter dem starken Licht gelitten haben und mit einer dicken Staubkruste bedeckt sind, die kaum noch ahnen läßt, wie glänzend einst die von Leys aufgetragenen Farben gewesen sind, zeigen die Hauptpaneele Risse, Blasen, teils in Gärung, teils abgebröckelt, und hohlklingende Stellen, die man ehedem stellenweise durch oberflächliche Kittung zu festigen bestrebt gewesen ist. Am meisten gelitten haben »Die Eidesleistung Karls V.«, »Der Magistrat von Antwerpen überreicht Margarete von Parma die Schlüssel der Stadt«, »Battista Palavicini wird das Bürgerrecht erteilt«. Aber kein einziges der Wandbilder ist, wie schon betont, völlig unversehrt. Kaum glaublich, aber wahr: seit jenem Alarmruf hat die Regierung keinen Schritt zur Vornahme einer gründlichen Restaurierung der Leys-Fresken getan, die dem völligen Untergange geweiht sind, wenn ihrem fortschreitenden Verfall nicht sofort Einhalt geboten wird. Da die gesamte internationale Kunst- und Laienwelt ein großes Interesse an der Erhaltung dieser in ihrer Art einzig dastehenden Wandbilder hat, sollten nicht nur die Stadt Antwerpen und ganz Belgien, sondern auch die ausländischen Kunstkreise ihre Stimme erheben, damit die belgische Regierung aus ihrer Nachlässigkeit aufgerüttelt wird. Erst kürzlich ging ein Entrüstungsschrei durch die deutsche und holländische Presse über die schmachvolle Behandlung der Überreste des Grafen Egmont und seiner Gattin Sabina in der Kirche des Dorfes Soetteghem. Die Regierungskommission zur Erhaltung der Monumente in Belgien scheint ganz eigenartige Ansichten über ihre Aufgaben und Pflichten zu haben! *A. R.*

## ARCHÄOLOGISCHES

**Der südlichste Vorposten alter Zivilisation.** Über die Ausgrabungen in Meroë war an dieser Stelle (Kunstchronik 1911/12, Sp. 393 ff.) ausführlich die Rede. Inzwischen hat die rührige Liverpool Universität zwei weitere Campagnen an diese alte Kulturstätte geführt, und es ist darüber in der Zeitschrift der Universität, den Annals of Archaeology and Anthropology (V. 1 u. 2; VI. 1 u. 2) mit zahlreichen Tafeln und Plänen Bericht erstattet. Die letzten Ausgrabungen haben sich hauptsächlich um die Bauten aus der Mittelmeroitischen Periode, die von ungefähr 300 bis 22 v. Chr. zu rechnen ist, gedreht. Die Anzahl der ausgegrabenen Bauten ist jetzt groß genug, um zu zeigen, daß der allgemeine Charakter eines Quartieres der Stadt damals fast durch und durch hellenistisch war. Ob das im Vorjahr zuerst ausgegrabene große Bad in Wirklichkeit eine Thermenanlage oder nur ein Gymnasium mit dazugehörigen Badeanlagen war, ist nicht genau zu bestimmen. Heizanlagen sind bei den Bädern von Meroë nicht gefunden worden. Der Vergleich mit einem Gebäude in Priene zeigt einen ähnlichen Grundplan; auch drei Höfe in Häusern, die an die nördliche Stadtmauer angebaut sind, und welche nach zwei Seiten hin Durchgänge haben, lassen sich mit Häusern von Priene vergleichen. Die Häuser aus der späteren Zeit sind Parallelen von pompejanischen. Die sogenannten Bäder wurden sofort richtig in das 3. Jahrhundert v. Chr. gesetzt und ihr Neubau resp. Wiederherstellung fand ein Jahrundert später statt. Das Schwimmbad in der Anlage lag unter freiem Himmel, denn Säulen und Mauern, die darum angelegt sind, sind zu leicht, um ein Steindach zu tragen, wie auch die Spannung viel zu groß ist, als daß die Bauleute von Meroë sie mit Steinen hätten überdecken können. Möglicherweise trug das Schwimmbad ein Holzdach. Das Wasser wurde durch Aquädukte von der Nordseite zugeführt und floß auf der Südseite wieder ab. Weitere Wassersysteme, die nicht wie das erstgenannte an der Oberfläche liefen, konnten bis jetzt nicht genau auf ihre Bestimmung erklärt werden. — Von den weiteren Ausgrabungen der letzten zwei Jahre ist namentlich ein im Norden der Bäder gelegener kleiner klassischer Tempel zu erwähnen. Die Mauern auf der Tempelplattform sind aus roten Ziegeln gebaut, drei Säulen und die beiden Anten haben noch ihre Basen in situ, ohne daß der kleine Tempel in eine naos oder pronaos im strikten klassischen Sinn geschieden war. Möglicherweise waren Mauern zu Seiten der Anten gar nicht aufgefüllt und es war eine einzige Tempelkammer, die sich nach den kühlen Nordwinden hin öffnete. An dem kleinen Tempel konnten vier verschiedene Bauperioden unterschieden werden. Aber das wichtigste archäologische Resultat der beiden letzten Ausgrabungskampagnen ist der Beweis, daß während dieser mittelmeroitischen Periode die Verbrennung eingeführt und von der regierenden Klasse als Gebrauch angenommen worden ist, ja, daß möglicherweise die ganze Bevölkerung Leichenverbrennung ausgeübt hat. Dies mag die Ursache sein, daß in der großen Nekropole, wo Gräber der früheren und späteren Perioden zahlreich vorkommen, diese mittlere Periode absolut nicht repräsentiert ist, soweit es bis jetzt möglich war, sich zu vergewissern. In der Tat enthielten nur drei Gräber im nördlichen Teil dekorierte Töpfereien, wie sie die lokale Kunst der Periode hauptsächlich hervorgebracht hat. Deswegen sagt auch Strabo, wenn er über Meroë schreibt, daß einige Stämme ihre Leichen in den Fluß werfen und andere sie in den Häusern in »hyalos« (Alabaster? Glas?) aufbewahren, während wieder andere sie in Tonsarkophagen um die Tempel herum begraben. So schloß denn in einem Gebäude dieser Zeit fast jede Kammer zahlreiche Urnen ein, die meistens unter dem Fußboden lagen. Sie waren alle umgestülpt und enthielten im allgemeinen Asche und Gebeine in einem mehr oder weniger eingeäscherten Zustande. Man dürfte fast annehmen, daß das ganze Gebäude ausschließlich zur Beisetzung der Asche bestimmt gewesen wäre. Auch einzelne Kammern in einem Palaste enthielten Gruppen von Urnen unter dem Fußboden. Einen ganz besonderen Fall gab eine andere Kammer ab, in welcher eine Reihe von Aschenurnen längs der Mauer unten aufgestellt waren. Aber die Tür dieser Kammer war schon in alter Zeit zugemauert worden, so daß sie als Wohnraum überhaupt nicht mehr in Betracht kam, also ganz für die Toten bestimmt blieb. Man hat bei diesen Aschenurnen einige glasierte Täfelchen gefunden, die Inschriften in ägytischen oder auch meroitischen Hieroglyphen trugen, Kartuschen mit Namen oder Titeln. Andere, die ägyptischen Siegeln und Skarabäen glichen, sind ebenfalls mit einer speziellen Devise oder einem Muster ausgezeichnet, aber so zerbrechlich, daß sie

für den Gebrauch wohl nicht verwandt werden konnten. Da sie alle auf der Rückseite ein kleines Aufhängloch hatten, so waren es möglicherweise Etiketten, welche an die Urnen angeheftet worden sind, entweder Namen, um die Toten zu unterscheiden, oder Votive mit guten Wünschen der Überlebenden und Trauernden. — Es ist kein Zweifel, daß die Praxis der Leichenverbrennung nebst Neuerungen im religiösen Kult der Woge des Hellenismus zuzuschreiben ist, welche die lokalen Künste von Meroë während der mittelmeroitischen Zeit fast allein beeinflußte. Die Aschenurnen selber, von denen Tausende von Fragmenten gefunden worden sind, gleichen sowohl in Form wie in Dekoration jenen aus der ptolomäischen Nekropole von Schiatbi bei Alexandria. Nachdem Ergamenes nicht vor 260 v. Chr. datiert werden kann, aber die erwähnten rotfigurigen Scherben und der Kameo auf mindestens ein Jahrhundert früher schließen lassen, muß griechischer Einfluß auch schon mehrere Generationen vor Ergamenes nach Nubien gedrungen sein.

Die Resultate der verschiedenen Ausgrabungs-Campagnen faßt Garstang, der Leiter der Ausgrabungen, in einer Tabelle zusammen, die wir im folgenden wiedergeben:

1. Früh-Meroitische Zeit 650 bis 300 v. Chr. Aus dieser Periode sind die Königsnamen Aspelut, Hor-Ma-Ti-leq und Mal-nefer-leq identifiziert. Aus der königlichen Stadt sind Steinmauern, Palastfundamente, ein Audienzsaal ausgegraben, ferner bei den letzten Kampagnen das Nordtor der Stadt, Spuren von Mauerwerk und Straßen. Der große Tempel der Sonne, der Löwentempel und die dazugehörige Kapelle, der älteste Tempel der Isis mit Riesen-Statuen-Säulen stammen aus dieser Periode. Auch der Ammontempel gehört noch hierher, allerdings in etwas spätere Zeit. Spuren eines Palastes, welche unter mittelmeroitischen Trümmern liegen, und andere in der gleichen Schicht liegende Gebäude sind ans Licht gebracht. Während die Gräber in der ersten Hälfte der frühmeroitischen Periode noch in die Früheisenzeit gehören, sind sie jetzt aus der entwickelten Eisenzeit. Statt meroitischen hieroglyphischen Inschriften wie in der ersten frühmeroitischen Periode finden sich jetzt Kursive. Schon taucht eine kleine Spur von Kontakt mit Griechenland auf, Scherben einer rotfigurigen attischen Vase und eine Kamee.

2. Mittel-Meroitische Periode von 300 bis 22 v. Chr. Das ist die Zeit des Königs Ergamenes (Diodor III, 6, 3) und des Neteg-amen. Aus dieser Zeit stammen königliche Paläste, die sog. Bäder, eine mit Fresko ausgemalte Audienzkammer und ähnliches. Auch in dieser Periode ist eine zweite Hälfte zu kennzeichnen, in die die Serie der Königinnen, die alle den Namen Candace führen, fällt. Damals wurden die Bäder und der Tempel der Isis sowie auch der Palast umgebaut. Starker hellenistischer Einfluß herrschte überall; in der Bildhauerkunst sucht man den klassischen Stil nachzuahmen. Dabei entwickelt sich aber die meroitische Töpferei, Fayence und Glas selbständig.

3. Römische Okkupation und ein mögliches Interregnum beginnt mit dem Jahre 22 v. Chr. Aus dieser Zeit stammen der Bronzekopf und ein Torso des Augustus, römische Bäder, der kleine Tempel und die Wiederherstellung der königlichen Bäder.

4. Die letzte Periode, die spät-meroitische, beginnt mit dem Jahre 10 v. Chr. und dauert bis 700 n. Chr. Man muß in ihr römischen Einfluß annehmen, aber die Charakteristika dieser Periode sind noch nicht klar zu erkennen. Um 340 n. Chr. fällt der Einfall der Axumiten. Um 700 n. Chr. ging Meroë endgültig unter.

Die Resultate der letzten Ausgrabungen sind zum größten Teil nicht wieder zugedeckt worden, und so ist diese alte Kulturstätte Nubiens auch zu einer Sehenswürdigkeit für Nilreisende geworden. Manche Funde von Bedeutung sind in das Museum von Khartum verbracht worden, wo, kaum eine Generation nach der Periode des Mahdi, jetzt europäische Wissenschaften eine Stätte haben.

Ein Aufsatz im dem letzten »Bulletin of the Metropolitan Museum« in New York, das in größerer Anzahl nubische Gegenstände erworben hat, gibt die Resultate aller in den letzten 10 Jahren in Nubien angestellten Ausgrabungen und wissenschaftlichen Untersuchungen in anregender Weise kurz zusammengefaßt wieder. Nach einer Schilderung der Expedition von Weigall im Auftrage der ägyptischen Regierung, der Expeditionen der Chicagoer Universität und der Berliner Akademie zu epigraphischen Zwecken, des ägyptischen Survey Departments zur topographischen Aufnahme der Denkmäler und der Ausgrabungs-Expeditionen der drei Universitäten von Philadelphia, Liverpool und Oxford, endlich auch der Wiener Akademie zur phonographischen Aufnahme nubischer Dialekte und zu folkloristischen Zwecken beschäftigt sich der Aufsatz des New Yorker Bulletins mit den Problemen, welche das alte Nubien dem modernen Forscher bietet.

Schon früh erkannte man in den Begräbnisstätten unmittelbar südlich von dem ersten Katarakt mehrere, durch die Art der Beisetzung und die Natur der Grabbeigaben aber auch durch die Verschiedenheit der physischen Beschaffenheit der Leichen wohl zu unterscheidende Gruppen. Diese Gräber schlossen alle ebensowohl neues unbekanntes Material ein, wie auch durch die ägyptischen Ausgrabungen bekanntes. Nur die früheste Gruppe war durch und durch ägyptischen Charakters und glich vollständig den prädynastischen Überbleibseln nördlich von dem ersten Katarakt. Eine zweite Gruppe konnte mit dem alten Reich, eine dritte mit dem mittleren, eine vierte mit dem neuen Reich und eine letzte mit dem spätmeroitischen Königreich verglichen werden. Die Periode zwischen dem Fall des neuen Reiches und dem Aufkommen der Ptolemäer ergab keine Funde. Während Nubien bis zu dem Ende der prähistorischen Periode mit der gleichzeitigen ägyptischen Zivilisation gänzlich Schritt hielt, blieb es von der frühdynastischen Zeit an zurück. In Ägypten längst ausgestorbene Industrien blühten in Nubien weiter und weiterentwickelte Künste und handwerkliche Tätigkeit Ägyptens fanden in Nubien keine Nachahmung, das auf seiner konservativen Basis verharrte.

Um 2800 v. Chr. war Nubien noch von der gleichen Rasse bewohnt, welche Ägypten bewohnte, es war ein Volk von kleiner Statur, leichtem Bau mit langen kleinen Schädeln. Sie hatten schwarzes Haar, das niemals als »wollig« anzusehen ist. Das sind Charakteristika, welche diese alten Bewohner Nubiens und Ägyptens mit vielen verwandten Völkern teilen, die gegen das Ende der Neolithischen Periode am Mittelmeer, in Westeuropa und an den südlichen Küsten Asiens bis nach Indien wohnten. Neuerdings wird diese große Völkermasse mit der Kollektivbezeichnung »braune Rasse« benannt, und es wird von Elliot Smith angenommen, daß Nordafrika der Ausgangspunkt war, von wo aus sich diese Rasse so weit hin verbreitete.

Nach 2800 v. Chr. beginnen sich aber Verschiedenheiten in der Bevölkerung Ägyptens und der des nördlichen Nubiens zu zeigen. Die ägyptische Bevölkerung mischte sich mit breitschädligen weißen Fremden, die aus dem Norden einwanderten, während die Nubier durch ein vom Süden kommendes negroides Element modifiziert wurden. Dieses negroide Element kam stoßweise. Zunächst zeigten sich in der Bevölkerung Charakteristika kleiner, mit den Pygmäen-Völkern Innerafrikas verwandter Neger. In den Zeiten des mittleren Reiches hatte sich dann eine gleichmäßige nubische Rasse entwickelt, die — trotz der negroiden Beimischung — doch den Ägyptern stark glich, aber nicht den gleichzeitigen Ägyptern, sondern jenen der prä-

historischen ägyptischen Rasse. Spätere negroide Wellen zeigten die Charakteristika großgewachsener Negerrassen. Nur wenige Skelette von wirklichen Negern wurden im unteren Nubien gefunden. Es ist anzunehmen, daß die Mischungen weiter im Süden stattfanden, daß die braune Rasse ursprünglich sich bis zu dem blauen Nil ausdehnte und daß periodische Wanderungen von Völkern aus dem Süden das negroide Element nach dem Norden brachten. *M.*

## AUSSTELLUNGEN

⊙ Im Ausstellungssaal der Unterrichtsanstalt des Kgl. **Kunstgewerbemuseums zu Berlin** ist eine Reihe **chinesischer Skulpturen** der Wei- und T'ang-Zeit ausgestellt worden, die Friedrich Perzynski von seinen Reisen heimgebracht hat. Es ist in Berlin die erste Ausstellung der Art. In Paris ist das Interesse für die archaische Plastik Chinas schon seit längerer Zeit geweckt worden. Die buddhistische Ausstellung des Musée Cernuschi im Frühjahr zeigte, daß bereits eine Reihe ausgezeichneter Stücke durch geschickte Händler nach Europa gebracht worden sind, während die sonst mustergültige ostasiatische Ausstellung der Berliner Akademie gerade in diesem Gebiete schwach war. So ist für Berlin die jetzige Ausstellung von Perzynskis Besitz eine hochwillkommene Ergänzung. Sie enthält eine Reihe steinerner Statuen buddhistischer Gottheiten von hoher Schönheit. Reste der alten Bemalung und Vergoldung verleihen zumal der einen Kwan Yin-Figur einen besonderen Reiz. Datierbare Stücke in China bestätigen das hohe Alter dieser Skulpturen, deren früheste Typen bis in das 5. und 6. Jahrhundert zurückgehen. Und die Bronze-, Holz- und Tonskulpturen der japanischen Suiko-Zeit, die unmittelbar chinesische Vorbilder kopieren, sofern sie nicht selbst vom Festlande importiert wurden, bilden die andere Analogie. Ganz überraschend dagegen sind die mehr als lebensgroßen Figuren der Lohan aus gebranntem und mehrfarbig glasiertem Ton, von denen Perzynski einen ganz erhaltenen und den Torso eines zweiten heimbringen konnte. Im Pariser Kunsthandel tauchte vor Jahresfrist das erste Stück der Art auf und erregte allgemeines Staunen. Die beiden Exemplare, die jetzt in Berlin gezeigt werden, und von deren Erwerb der glückliche Besitzer in der »Neuen Rundschau« unter der Überschrift »Die Jagd nach Göttern« eine packende Schilderung entwarf, haben den großen Vorzug, daß über ihre Herkunft und auch über ihr mutmaßliches Alter einiges bekannt ist, da an ihrem ursprünglichen Standort eine Inschrift von einer Reparatur berichtete, die schon im 16. Jahrhundert vorgenommen wurde. Man wird schließen, daß die Statuen, als sie der Ausbesserung bedurften, bereits ein ansehnliches Alter besessen haben. Immerhin muß man vorsichtig sein und darf sie nicht ohne andere zwingende Gründe zu weit hinaufdatieren, da sonstige Analogien zunächst fehlen. Kenner behaupten, das Material weise bestimmt in die T'ang-Zeit. Setzt man das als richtig voraus, so geben uns diese Tonskulpturen allerdings eine ganz neue Vorstellung vom Stile jenes bisher nur wenig bekannten augusteischen Zeitalters der chinesischen Kunst. Jedenfalls bilden diese Lohan, von denen nur eine ganz kleine Zahl erhalten geblieben zu sein scheint, ein hochwichtiges Sonderkapitel der chinesischen Plastik, und man darf Perzynski dankbar sein, daß er uns die Bekanntschaft mit zwei ausgezeichneten Exemplaren der Gattung vermittelt. Allein als technische Leistung sind diese kolossalen glasierten Tonfiguren ganz erstaunlich. Zudem sind es plastische Kunstwerke von hohem Rang. Einfach und edel ist der Aufbau. Der energische und scharf geschnittene Kopf des Torso ist von unheimlicher Lebendigkeit. Die grünen und goldbraunen Töne der Glasur fließen in einen zarten Schmelz zusammen. Noch ist uns die Entwicklung der ostasiatischen Plastik ein Rätsel. Von der archaisch befangenen Schönheit der Götter aus der Wei-Zeit zu der königlichen Reife dieser Schüler des Buddha, die wir in die späte T'ang-Zeit versetzen müssen, führt kein sichtbarer Weg. Und die barocke Formengebung der Darstellungen der Himmelskönige, von denen die Sammlung ebenfalls zwei ausgezeichnete Beispiele in gebranntem Ton enthält, sind ein Rätsel mehr für die Rekonstruktion eines autochthonen Entwicklungsganges, der offenbar überhaupt nicht vorausgesetzt werden darf. Der Besuch von Perzynskis Sammlung aber ist nicht nur für den lohnend, den die Probleme ostasiatischer Skulptur interessieren, sondern für jeden, der Sinn hat für die Schönheiten plastischer Kunst überhaupt.

**Graz. XIV. Jahresausstellung des Vereins bildender Künstler Steiermarks 1913.** Diesmal ist es eine Ausstellung, die wie kaum eine in unserer Stadt besucht wird. An erster Stelle muß man die sonnendurchfluteten Bilder Ludwig Dettmanns nennen, die man kaum wieder vergessen kann. An Landschaften prächtig und von ihm in ungewohnter Weise gemalt sind die obersteirischen Landschaften Ferdinand Pambergers. Alfred Zoff ist sehr gut in nordischen sowie prachtvollen Meerstimmungen des Südens vertreten. Aufsehen machten durch ihre Leidenschaftlichkeit die Arbeiten Pauluzzis und Konrad Belas. Ein junger Maler Gollob tritt mit sehr heiteren Bildchen vor die Kritik. Man möchte so manches in seinem Zimmer hängen haben, so entzückend sind seine Marionetten und Puppen. Baron Holzhausen bringt einige sehr gut beobachtete Werke mit vielen Feinheiten. Ebenso muß Wilhelm Thöny aus München erwähnt werden, der flott malt und mit wenigen Strichen viel zu sagen hat. Reich ist die Ausstellung an Plastiken. Ambrosi beweist seinen Fleiß mit wirklich trefflichen Büsten, besonders sei die des Dichters Rudolf Hans Bartsch genannt. Ferd. Tauß hat zwei größere Marmorarbeiten mit viel lebender Wucht ausgestellt. Professor Winkler, der längst gewürdigt wird, hat unter anderem eine sehr gelungene Holzplastik geschaffen. Zu erwähnen sind noch die Tierköpfe des Hugo Postl, sowie die heiteren Arbeiten von Neuböck. *Dr. Richard Schlossar.*

**Genf.** Die **Exposition des affiches im Musée Rath.** Eine an Wert und Herkunft bunt durcheinander gewürfelte, fast alle Pole der größten Verschiedenheiten aufweisende Sammlung von Plakaten vereinigt die Ausstellung. Vom Besten, was die Plakatkunst je hervorgebracht, kann man hier über tüchtige Arbeit, über die öde Mittelmäßigkeit, die sich in diesem Kunstzweig breit macht, bis zu den Schulbeispielen des Häßlichen, völlig Kunstlosen hinabdringen. Die Plakatkunst, wenigstens wie sie in dieser Ausstellung überblickbar ist, macht allein jegliche aufsteigende Entwicklungstheorie, den ganzen »Lamprechtismus« zuschanden. Die ersten Anfänge, diejenigen, die das künstlerische Plakat überhaupt erfunden haben, sind heut noch unerreicht. Vor allem steht da der herrliche Toulouse-Lautrec. Welch eine großzügige Männlichkeit spricht aus den kühn und reich ausgefüllten großen Flächen. Wie steht mit müdem, aber siegessicherem Ausdruck Aristide Bruant, den roten Apachenschal um den Hals, fahlen Blicks, auf dem Plakate seines Kabaretts! Ein Stück Geschichte, ein künstlerisches, dichterisches und malerisches Glaubensbekenntnis, und doch ein laut in den Großstadtlärm hineintönendes Plakat. Von den blonden und schwarzen Köpfen des Divan Japonais, des Café Eldorado trennt man sich wirklich schweren Herzens. Nicht annähernd hat die Lithographie in der Hand irgend eines anderen Künstlers die Steinkälte der Farbe so vollständig überwunden, oder

besser gesagt, der Kälte so unsagbaren Reiz abgewonnen. Das strohgelbe Haar einer Demimondaine unter einem schwarzen Hut auf einer Toulouse-Affiche erschöpft das, was Linie und Farbe in diesem Material zu bieten vermag. Andere Franzosen, wie Willette, mit etwas süßlicher Grazie, Grasset, Steinlen, Carrière stehen würdig neben Toulouse als erste und große Generation der Plakatkunst. Was ihnen folgt, bewegt sich von vornherein auf einer tieferen Ebene. Die zeichnerisch wie malerisch einwandfreie, aber recht kunstgewerbliche Art Hohlweins wird wohl jeden für die Dauer ermüden. Es sind sicherlich tadellose Plakate, geschmackvoll, zweckentsprechend und geisttötend durch die ewige, unentwegte Wiederholung der wenigen Werte, die Hohlwein, scheint's, ein für allemal für sich festgelegt hat. Diesen künstlerisch gefährlichen, ökonomisch wohl um so sichereren Weg scheint leider auch Emil Cardinaux (Bern) einzuschlagen. Sein Zermatt-Plakat, das vor einigen Jahren zuerst an schweizerischen Bahnhöfen erschien, gehört mit seinem landschaftlich wie künstlerisch und kunsttechnisch tief empfundenen Farbendreiklang: dunkelgraues Untergebirg, daraus sonnengolden die Zermattspitze in einen lilahellen kalten Himmel hineinragt, zu dem Besten der Gattung. Die neueren Plakate aus seiner Hand suchen weniger den reinen Zusammenklang großer Farben- und Formenmassen, als vielmehr eine etwas gefühlsgeschwängerte Bildlichkeit, die Landschaft und Figurales in einen unerfreulichen, heraldischen Lyrismus vermengt, wie dies am Plakat für die Berner Landesausstellung 1914 zu sehen ist. Eine geradezu überraschende Wirkung übt Max Buris auf das Plakat unverändert übertragene Malerei aus und enthüllt wie eine Offenbarung die eigentliche Stärke und Schwäche seiner Kunst. Klar, hart, tönend leuchten einem da seine blauen Farben entgegen und befriedigen durchaus mit einer Welt, die uns im Ölgemälde bei aller Virtuosität doch der Tiefe, des Versinkens ins Innere der Erscheinung gar zu flächig (soll man wagen oberflächig zu sagen?) zu ermangeln scheint. Von allen zahlreichen neueren Werken ist nur eines zu nennen, das weit über dem Niveau eines guten Plakats den Werken der Väter, der Toulouse, der Willette, Carrière, Steinlen ebenbürtig an der Seite steht: Weißgerbers Arbeit, einen Umzug der Wolfsbergschen Kunsthandlung ankündigend. Weißgerber hat da ein Blatt von unvergänglichem Wert geschaffen und wie Toulouse in anderer Art, die letzten Geheimnisse sowohl der besonderen Technik, wie des plakatmäßigen, vom Bilde unabhängigen Schauens künstlerisch, als Maler erfaßt. Grau und Schwarz beherrschen die Fläche, Gelb, Grün und Weiß lösen sich ab als bloße, sehr sparsam verwendete Hilfsmittel lichtvoller Unterscheidung. Die Vision einer Rotationsmaschine taucht geisterhaft aus dem Dunkel auf, von einer unabsehbaren Menge umgeben, im Vordergrund tragen ein paar Maler Blendrahmen unterm Arm. Die Darstellung erzwingt eine so ungeheuere illusorische Dimension, das Ganze flutet wie ein Völkerepos aus Urzeiten über den gar nicht großen Bildraum aus einer Unendlichkeit in die andere.

*Richard Messleny, Genf.*

**Die Synchronisten.** In Paris wird jetzt wenigstens zweimal im Jahre Kunstrevolution gemacht. Nach den Kubisten, Futuristen, Orphisten, Simultanisten, haben wir jetzt die Synchronisten; die Galerie Bernheim stellte sie uns kürzlich vor. Alle diese —isten haben dies gemeinsam, einen klangvollen Namen, den sie sich mit großem Bedacht und unter Mithilfe der besten Dichter ihrer Zeit selber geben (ist nicht Name Schall und Rauch?), wechselseitige Desavouierung, die großen Formate, die Sucht, die mangelhafte Auffassungsgabe des Publikums durch weitläufige Programmschriften ästhetisch-philosophisch-antihistorischen Inhalts zu unterstützen. Die Synchronisten — vorläufig erst ihrer zwei, ihrem Namen zufolge Amerikaner oder Engländer — lösen alle Farbwerte prismatisch auf. Eine Farbe dominiert im Bild, meist Gelb oder Blau, die anderen Farben des Regenbogens zwischen Rot und Violett umtanzen sie ähnlich wie ein Ballett die Prima Ballerina. Form ist für sie nicht Aufbau in Linien und Flächen, sondern Gleichgewicht einer Gesamtheit von Farben. Musikalische Begriffe spielen dabei eine große Rolle. Müßte man sich also eigentlich diese Bilder, damit sie ihre ganze Wirkung täten, durch ein Orchester vorspielen oder durch ein Ballett vortanzen lassen, so ist doch ersichtlich, daß es diesen Neuesten vor allem wieder auf Sinnenfreude in der Malerei ankommt. Sie sind zwar ebenso ausschweifend subjektiv wie die bisherigen Vorkämpfer der geistigen Richtung in der Kunst. Sollte sich durch sie ein Rückschlag ankündigen? Sie streben, dem Vorwort ihres Katalogs zufolge, eine Terre à terre-Kunst an. Dieses Wort tut ordentlich wohl nach all den Höhenflügen ins Abstrakte der letzten Zeit.

*A. D.*

**Straßburg i. E. Elsässisches Kunsthaus.** Neu ausgestellt ist eine Kollektivausstellung von Professor Georg Daubner. Sie zeigt außer 26 Landschaftsbildern, deren Motive meist der Umgebung von Straßburg und dem übrigen Elsaß entnommen sind, zahlreiche Entwürfe zu Bühnenbildern. Der Künstler steht seit 1902 dem Atelier für Theaterdekoration des Straßburger Stadttheaters vor und hat dafür zahlreiche Entwürfe gefertigt. Die ausgestellten Stücke sind meist neuere Arbeiten, Dekorationen zu Faust, Orpheus, Rheingold, Die Rose vom Liebesgarten und Parsival.

**Krakau.** Am 19. Oktober, am Tage der Völkerschlacht bei Leipzig, ist in Krakau eine Ausstellung zu Ehren des Fürsten **Joseph Poniatowski** eröffnet worden, der in dieser Schlacht gefallen ist. Fürst Poniatowski ist einer der populärsten und geliebtesten Helden Polens. Außerdem ist er eine Persönlichkeit, die, wie keine andere, den Stil ihrer Zeit vertritt; der Anfang des 19. Jahrhunderts in Polen ist mit der Person des Fürsten Joseph unzertrennlich verbunden. Dies erklärt, warum die Ausstellung nicht nur eine persönliche und nationale, sondern auch eine historisch-künstlerische Bedeutung besitzt. Es gelang dem Vorstand der Ausstellung, einige Möbel aus dem Warschauer Palast des Fürsten und verschiedene andere Gegenstände, die sich in seinem Besitze befanden, zusammenzubringen um dadurch wenigstens zum Teil seine künstlerische Umgebung zu rekonstruieren. Besonders wichtig ist die Sammlung der Porträts des Fürsten und auch anderer Persönlichkeiten, mit denen er im Verkehr stand, und dann auch die überaus reiche Sammlung der Graphik, die den Fürsten und die Ereignisse aus seinem Leben zum Thema hat. — Das Ausgestellte erschöpft übrigens keineswegs alle noch erhaltenen Gegenstände, die auf Poniatowski Bezug haben. Eine sehr schöne Sammlung solcher Gegenstände besitzt u. a. das Historische Museum in Leipzig.

**Riga.** Im Städtischen Museum findet zurzeit eine **Gebhardt-Ausstellung** statt, die sowohl aus Deutschland, wie aus dem Inlande recht reich beschickt ist. Der Katalog umfaßt 63 Nummern. Aus dem Inlande sind vorzugsweise Porträts und auch einige Frühwerke des Künstlers zur Ausstellung gekommen, die in Privatbesitz bisher ein fast ungekanntes Dasein führten. Unter diesen ist der erste Entwurf für das Revaler Dombild von größerem Interesse, da er noch völlig unter dem Eindruck der Werke der niederländischen Meister steht, die er sogar in der Farbe zu erreichen sucht. Die Ausführung ist davon schon völlig frei und zeigt Gebhardts Eigenart bereits in vollem Umfange.

*N.*

**Warschau.** Im Kunstsalon Rychling findet jetzt die **Ausstellung polnischer Selbstbildnisse und Künstlerbildnisse** statt. Namentlich sind die ersteren zahlreich und interessant. Die älteren Selbstbildnisse polnischer Maler sind bekannt und sogar populär geworden, seitdem Rastawiecki sein klassisches Werk »Das Wörterbuch der polnischen Maler« (1855) mit einer großen Zahl von lithographischen Reproduktionen der Selbstbildnisse ausgestattet hatte. Trotzdem gelang es dem Kunstsalon Rychling, auch unbekannte Selbstbildnisse zu finden, so z. B. die Selbstbildnisse der drei Generationen von Professoren der Malerei in Wilno aus dem Ende des 18. und aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, aus der Blütezeit der Wilnauer Hochschule: da ist Smuglewicz, der polnische Raphael Mengs, sein Schüler, der Bildnismaler Rustem, und wieder dessen Schüler, der ausgezeichnete, bis jetzt noch kaum gewürdigte Historienmaler Damel. — Die Maler der Gegenwart sind in der Ausstellung besonders stark vertreten; um nur einige wenige zu nennen, haben Wyczolkowski, Falat, Pankiewicz, Pienkowski, Boznanska, Mehoffer, Malczewski ihre Selbstbildnisse ausgestellt. *W. T.*

**Warschau. Ausstellung des Gesamtwerks von Joseph Mehoffer.** Jan Matejko hat vor einem Vierteljahrhundert in den Wandmalereien der Marienkirche in Krakau ein unvergleichliches Werk der dekorativen Kunst geschaffen. Seine Schüler führten dann die polychrome Ausschmückuhg der Krakauer Kirchen in seinem Sinne weiter. Sie malten alle im eigenen Stile, ohne sich an überlieferte Stilformen und den speziellen Charakter der Bauten, die sie auszuschmücken hatten, zu halten. Es entstand trotzdem, oder vielmehr eben deshalb in den Krakauer Kirchen eine Harmonie zwischen dem Alten und dem Neuen, zwischen den gotischen Mauern und der modernen Malerei. Von den Schülern Matejkos sind zwei von großer Bedeutung: der früh verstorbene Stanislaus Wyspianski und Joseph Mehoffer, Akademieprofessor in Krakau, dessen Gesamtausstellung jetzt in den Räumen der Gesellschaft der Förderung der schönen Künste in Warschau stattfindet. In den Deckenmalereien der kleinen Radziwillschen Kapelle im Schloßdom von Krakau, in den Entwürfen für die Schatzkammer des Schloßdomes, für die Kathedrale von Plock und die armenische Kathedrale in Lemberg hat Mehoffer schöne und eigenartige Werke geschaffen. Sein Bestes in jeder Beziehung — ebenso übrigens wie Wyspianski — hat er auf dem Gebiete der Glasmalerei geleistet. Während aber Wyspianskis Werke unausgeführt geblieben sind und nur als Kartons das Krakauer Nationalmuseum schmücken, sind die meisten der Entwürfe Mehoffers für Glasfenster ausgeführt worden. Einiges findet sich in den polnischen Kirchen, ein Hauptwerk aber sind die Glasfenster im Niklasdom in Freiburg in der Schweiz. Die zwölf Freiburger Fenster sind zwischen 1890 und 1909 geschaffen. Die ersten, noch ziemlich jugendlichen, sind noch etwas unsicher in Zeichnung und Farbe; die sechs letzteren aber, namentlich die mit der Darstellung des hl. Moritz und Georg, der hl. Anna, Katharina und Barbara, besitzen Farbenpracht und Farbentiefe, Stil der Linien, Kunst des Hineinkomponierens des Figürlichen in das umgebende Ornamentale, schließlich Ernst und Ausdruck. In einer Zeit, die so sehr der monumentalen dekorativen Kunst im modernen Sinne bedarf wie die unsere, darf man wohl einen jeden ernsten und gelungenen Versuch in dieser Richtung preisen. — Außer den Kartons zu Wandmalereien und Glasfenstern enthält die Ausstellung Mehoffers noch zahlreiche Bilder, Landschaften und Bildnisse, die — merkwürdig genug — nicht gerade bedeutend sind. Sehr reizvoll ist dagegen wieder seine Graphik. *Dr. W. Tatarkiewicz.*

## SAMMLUNGEN

**Hannover.** Durch die außerordentliche Munifizenz der Stadtverwaltung ist es gelungen, dem **Kestner-Museum** den Besitz von **vier Werken Anselm Feuerbachs** zu sichern, die gewiß zu den Perlen der noch im Werden begriffenen modernen Galerie des Museums zählen werden. Da die Gemälde überdies aus den Jahren 1854—1878 stammen, sind sie in der Lage, fast zu allen Hauptetappen der Kunst Feuerbachs eine Vorstellung zu liefern.

Das frühest entstandene ist das Mädchen, um einen toten Vogel trauernd (1854) aus der ehemaligen Sammlung S. Fries-Winter, Basel, stammend (Allgeyer-Neumann Nr. 130 und Katalog der Jahrhundertausstellung Bd. II, Nr. 434). Das koloristisch entzückende Bild verrät in Auffassung und Farbensprache noch deutlich die Anregungen, die der Künstler bei seinem Pariser Aufenthalte durch die französische Kunst empfangen hat.

Wohl in das Ende der fünfziger Jahre gehört eine als Renaissancestimmung anzusprechende Studie, die eine musizierende Gesellschaft von Damen und Herren auf einem Balkone vor einer Landschaft zeigt.

Die Nanna von 1864 (ehemals Sammlung Bluntschli, Zürich; Allgeyer-Neumann, Nr. 418) vertritt vollkommen würdig die Epoche der sechziger Jahre, zumal man das Bild seines mit Schwermut durchwobenen Gehaltes wie seiner Malweise wegen zu den ergreifendsten Bildern gleichen Vorwurfs zählen darf.

Die letzte Lebens- und Schaffenszeit des Künstlers verdeutlicht das bekannte Selbstbildnis von 1878 (ehemals Sammlung Seeger, Berlin; Allgeyer-Neumann, Nr. 663, Katalog der Jahrhundertausstellung, Bd. II, Nr. 491a); das zu dem Bildnis von 1875 (Pinakothek München) und zu dem von 1877 (Galerie Karlsruhe) eine willkommene und nicht zu missende Ergänzung bietet. *V. C. H.*

**Krakau.** Dem **Krakauer Nationalmuseum** hat Baron Grubissich-Koresztur seine wertvollen Sammlungen geschenkt. Die Kollektionen umfassen ausschließlich Gegenstände außereuropäischer Kunst: japanische Bronzen, Möbel, Bilder, Porzellan und Gewebe, die Baron Grubissich zu der Zeit, wo er österreichischer Gesandter in Tokio war, erworben hatte, dann Ausgrabungen aus Karthago und Tunis und interessante Denkmäler der altamerikanischen Incas-Kunst. Die Abteilung der orientalischen Kunst des Krakauer Nationalmuseums, in die schon früher zwei wichtige Sammlungen, nämlich Sammlung Goldstein und Sammlung Kowarski, einverleibt worden sind, dürfte jetzt die reichste in Osterreich sein.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 10. 28. November 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE UMGESTALTUNG DER NEUEN PINAKOTHEK.

Im Lauf von drei Wochen — ungefähr innerhalb einer Frist, wie sie sonst zur materiellen Reinigung der Säle gebraucht wird — hat der Leiter der Neuen Pinakothek in München, Professor Heinz Braune, eine Reorganisationsarbeit geleistet, von der man nicht zu viel behauptet, wenn man sagt, daß sie die Schaffung einer neuen Galerie bedeutet. In diesen drei Wochen sind Hunderte von neuen Bildern in die Galerie gebracht, Hunderte entfernt worden. In dieser Zeit sind sämtliche Wände teils neu bespannt, teils neu gestrichen worden. In dieser Zeit wurden sogar bauliche Veränderungen vorgenommen: in zweien der langen und schmalen Südsäle wurden Querwände eingezogen und im Zentralsaal, in dem jetzt die zweiundzwanzig aus Schleißheim herbeigeholten Bilder des Hans von Marées hängen, wurden Türen zugebaut und damit ununterbrochene Wände gewonnen. In den durch Einbauung neuer Wände geschaffenen vier Kabinetten der südlichen Flucht wurde die Höhe reduziert, indem man unterhalb der Deckenwölbung weißen Mull spannte, der das Oberlicht nicht nur durchläßt, sondern ihm auch noch eine gewisse Gleichmäßigkeit gibt. Im südlichen Parterre, in dem bis zu dieser großen Veränderung die wunderlichen Porzellanbilder ausgestellt gewesen waren, wurden durch Einziehung von zwei Wänden aus einem Saal drei kurze Rechtecke gewonnen; in diesen Kabinetten wurde die Tschudi-Gedächtnis-Spende untergebracht und räumlich sehr glücklich untergebracht. Daß Braune die Porzellanbilder entfernte, die lediglich den Wert technischer Kuriositäten haben, ist an sich begrüßenswert; daß sie aber so wundervollen Dingen Platz gemacht haben, wie sie in der Tschudi-Gedächtnis-Spende gegeben sind, würde jeden Einwand dreimal lächerlich machen. So wurde in einer fast unmerklichen Pause, im Handumdrehen aus einer trostlos verlotterten Sammlung, die kaum ein Mensch mit künstlerischen Bedürfnissen mehr ernst nahm und aufsuchte, eine Galerie der Kunst des 19. Jahrhunderts geschaffen, die ihresgleichen nicht leicht findet. Fortab kann die Neue Pinakothek jedenfalls die Konkurrenz der Berliner Nationalgalerie nicht bloß aushalten, sondern im Einzelnen auch stark überbieten; sowohl durch den Wert des Materials als auch durch Vorzüge der Hängung.

Die bauliche Situation ist in kurzer Skizzierung diese: In der Mitte der Neuen Pinakothek liegen in ostwestlicher Flucht hintereinander fünf große und hohe, ungefähr quadratische Säle; vom Eingang links (südlich) liegen sieben Kabinette (vordem waren es fünf); vom Eingang rechts (nördlich) liegen innerhalb der nämlichen ostwestlichen Gesamtlänge 14 Kabinette, die sich in südnördlichen Rechtecken strecken, während die südlichen, der gegenüberliegenden Alten Pinakothek zugekehrten Kabinette in ostwestlichen Rechtecken verlaufen — mit Ausnahme der neugewonnenen Kabinette, die ungefähr quadratische Grundform haben.

Betritt man die Pinakothek, so findet man sich zuerst im Stiftersaal, in dem keine nennenswerten Veränderungen vorgenommen wurden. In dem folgenden Saal wurde durch Verbauung der westlichen Türe für die ungeheure Sintflut von Schorn Platz gewonnen, so daß sich dieser Saal nun folgendermaßen präsentiert: Westwand Schorn — Südwand Pilotys Thusnelda — Ostwand Pilotys Wallenstein — Nordwand Kaulbachs Jerusalem. Wir haben hier zwar nichts als die Harmonie der großen Maschinen — aber sie ist in ihrer Art vollkommen. Das Beste ist dabei dies, daß man von diesem zweiten Saal gar nicht in den Zentralsaal gelangen kann, in dem die Maréesbilder hängen. Um dorthin zu gelangen, muß man seinen Weg durch vier der südlichen Kabinette nehmen, in denen sich Meisterwerke heute drängen.

Betritt man nämlich, durch den Stiftersaal zurückschreitend, das erste Südkabinett, so findet man sich inmitten einer unsäglich beglückenden Welt von Werken folgender Künstler: Courbets, der mit sechs Bildern vertreten ist, Leibls, von dem neun Werke da sind, Trübners, der mit elf Bildern erscheint. Unter den Courbets sind kostbare Landschaften, zwei tiefruhige Bildnisse (dabei der Ollivier) und weiter ist von ihm ein großer sprengender Schimmel im Walde, als Vollkommenstes aber ein grandioses Äpfelstilleben da. Unter den Leibls findet man das Bildnis der Frau von Gedon, jenes Werk des jungen Akademieschülers, das die goldene Medaille haben sollte und sie wegen der »Schülerstellung« Leibls nicht bekam, dann aber die Übersiedlung Leibls nach Paris veranlaßte und in Paris den Jubel der Kunstfreunde erregte, ferner das Bildnis des Fräuleins Kirchdorfer, das Bildnis des Freiherrn Max von Perfall, das herrliche Bildnis des Malers Sattler mit dem Hund, Schuch in jener bekannten meisterlichen Porträtimpression — von den äußerlich kleineren Sachen nicht zu sprechen. Von Trübner findet man den toten Christus, eine der prachtvollen dunklen Doggen, das Bild eines Einjährigen von den badischen schwarzen Dragonern, eine Schloßlandschaft in Grün und außer dem Einjährigen noch mehrere Bildnisse, die ihm an Wert kaum nachstehen. In diesem Kabinett sind auch zwei sehr innige Sperls und zwei sehr intime Arbeiten von Hirth du Fresnes, schließlich etliche Stilleben und Landschaften von Schuch und zwei Arbeiten von Hagemeister aufgehängt. Neben Courbet zeigt Schuch freilich bloß das, was er nicht ist, aber sein möchte

Das nächste Kabinett ist wesentlich durch Albert von Keller bestimmt. Wie das erste Kabinett ist auch diese Kellerkollektion fast ganz ein neuer Besitz der Neuen Pinakothek. Der Künstler hat nun 18 Bilder in dieser Galerie, von denen die meisten sein großherziges Geschenk sind. Keller erscheint hier auf der Höhe seines Talents. Man darf es selbstverständlich nicht an den großen Dingen des ersten Kabinetts messen — wozu man allerdings einigermaßen verlockt wird, wenn man von Courbet, Leibl und Trübner kommt. Läßt man sich auf Kellers leichteren und trotz alles Spiritualismus und Spiritismus schließlich doch wieder sehr materiell bestechenden Kunstwillen ein, so muß man an diesen Dingen aus Kellers bester Zeit — aus seiner Frühzeit — lebhafte Freude haben. Sie sind Werke eines glänzenden, wiewohl in einem etwas äußerlichen Sinne glänzenden, eines eleganten Malertalents — mitunter, wie die überaus liebenswürdige Zypressenallee empfinden läßt, aber auch Werke eines köstlich intimen Naturgefühls. Im ganzen vermißt man gerade an den konzentriertesten Dingen, die mehr sind als große Arbeiten, wie die Erweckung der Jairustochter, jene expansive Gewalt, ohne die große Kunst eben doch nie bestand. In dem Kellerkabinett fallen noch einige Dinge auf, die neu hereingekommen sind: ein Knabenbild von Karl Schultheiß, ein Werk aus der Sphäre Leibls, ein Mädchenbild von Wilhelm Herter, das etwas vom herben Charme der Manetbildnisse hat, und ein kräftiges Kücheninterieur von Adolf Echtler, der ebenfalls den Leiblkreis berührt zu haben scheint. In diesem Kabinett sind nun ferner zwei sehr schöne alte Lindenschmits, zwei auserlesene Arbeiten Ludwigs von Hagn, von denen die eine, eine Landschaft, geradezu einen Daubigny wert ist, endlich eine Reihe von Arbeiten Wilhelms von Diez, die von verschiedenem Wert sind, aber immerhin zum Teil den trefflichen Alten sehr gut kennen lehren. Diese Sachen sind teils neu, teils schon länger vorhanden.

Das dritte Südkabinett wird von Uhde beherrscht. Man findet die etwas vulgäre — nicht nur stofflich, sondern auch künstlerisch etwas vulgäre — Chanteuse Uhdes aus der Zeit, da er in Paris unter Munkacsys Einfluß stand. Nahe dabei ist Munkacsy selber, und da sieht man allerdings, wie hoch sich auch dieser malerisch etwas renommistisch gestimmte frühe Uhde über den seinerzeit beliebten Pariser Salonmagyar erhebt. Außer der Chanteuse ist das »Noli me tangere« da, dann der Mohrenkönig und der »schwere Gang«. Das Edelste sind aber die vier kleineren, neu hereingekommenen Arbeiten: zwei Parkimpressionen, eine Lesende und ein Engelmodell. Hier ist der Uhde, der den Namen eines impressionistischen Klassikers verdient. In dem Uhdekabinett ist weiter ein sehr schönes Stallbild des viel zu wenig gewürdigten Tooby, dann eine Serie von Habermannbildnissen, unter denen sich leider nur eine einzige Arbeit aus der glänzenden Frühzeit des Künstlers befindet.

Im vierten Südraum ist nun die Medea Feuerbachs gehängt. Links von ihr hängt das Spiel der Wellen, dessen roh materielle Pracht neben dem überaus gelassenen Feuerbach natürlich doppelt auffällt. Immerhin: gerade das ist instruktiv, und im übrigen, im Sinn der Wandtektonik und der entwicklungsgeschichtlichen Demonstration, hängt das Bild da sehr an seinem Platz. Rechts von dem Feuerbach hängt der andere große Böcklin: der Pan im Schilf — ohne Zweifel eins der schönsten Bilder, die Böcklin je gemalt hat, ein Bild nicht nur mit »Stimmung«, sondern zugleich eine außergewöhnliche Malerei. Neu ist ein kleiner Pan, der auf einer Syrinx bläst; er gehört in die gute Frühzeit Böcklins. In diesem Raum ist außer diesen Dingen ein Selbstbildnis Feuerbachs, eine mythologische Komposition und ein kleiner Karton von ihm, weiter ein Victor Müller (Romeo und Julia), eine sehr feine Komposition mit Pferdebändigern von dem Münchener Bildhauer Bleeker und ein ausgezeichnet gemalter früher Marées. Wir sind am Zentrum der — oberen — Galerie angelangt. Unmittelbar von diesem würdigen Vorraum betritt man den Maréessaal, über den man hier nichts zu sagen braucht, als daß er vorhanden ist: sämtliche Schleißheimer Maréesbilder sind nun in München.

Einer durch die Verbauung der übrigen Türen sehr gut erzwungenen Führung folgend kehrt man durch den breiten Eingang in den kleinen Feuerbachsaal zurück. An ihn schließt sich nach Westen ein Kabinett mit vier Liebermanns, einem großen Slevogt, einem prachtvollen Israels, einem schönen Maris und einem gediegenen Bild des Mauve an, der von einer kritischen Mode leider unterschätzt wird. Jedenfalls ist Mauve zehnmal mehr als Zügel, der übrigens in diesem Kabinett mit einer frühen Arbeit, einer Schafherde, verhältnismäßig glücklich vertreten ist. Für die, die ihn lieben, ist Samberger in diesem Kabinett mit sieben Bildnissen repräsentiert.

Von diesem Kabinett ab, das insbesondere mit dem alten Liebermann (der Frau mit der Ziege) und den drei neuen Liebermanns (einem Reiter am Meer, einer Landschaft und einem prachtvollen Fleischstillleben in Rot und Braun) noch eine äußerste Höhe bezeichnet, beginnt ein Abstieg, der leider nicht zu vermeiden war. Dem Liebermannkabinett folgt ein Kaulbachkabinett. Übrigens hat man zwei neue Kaulbachs in die Pinakothek gebracht, die diesem sehr berühmten Maler mehr Ehre antun als die großen Dokumente: eine sehr feine kleine Dekorationsskizze mit vielen Putten überzeugt davon, daß Kaulbach, wenn ihn die gute Gesellschaft nicht zu anderem gezwungen hätte, in der künstlerischen Dekoration die Rolle eines sehr geschmackvollen Meisters gespielt haben würde. Und ein Kopf aus dem Jahre 1878 läßt uns wissen, daß Kaulbach wirklich einmal ein Porträtist mit echtem malerischen Interesse gewesen ist. Das am meisten Überraschende in diesem Salon ist aber die Einreihung von zwei ganz außerordentlich schönen Interieurs von Löfftz. Man begreift es fast nicht, daß der Löfftz, den man gemeinhin mit diesem Namen bezeichnet und den man in anderen Räumen der Pinakothek auch noch findet, der Löfftz mit den unglücklichen Ansprüchen auf eine große Malerei, die ihm nicht liegt, einmal diese malerisch herrlichen und dabei so diskreten Sachen gemalt haben

soll. Zu den Kostbarkeiten dieses Saals, der an Kostbarem nicht mehr allzureich ist, gehört auch ein braunes Bibliothekinterieur von Hagn. Man wünscht diesem feinen Maler den Ruhm, den er verdient.

Im letzten Südkabinett sind Lenbach, Defregger, Max, Stuck und einige andere Münchener Spezialitäten vereinigt, die nun einmal historisch vorhanden und vielen Leuten sehr teuer sind. Immerhin findet man in diesem Kabinett auch Malerei: der Ritter mit dem Pferd von Ludwig Herterich ist eine ernste Sache. Eine Rokokoszene von Hagn verblüfft durch einen meisterlichen Dixhuitièmeton.

Von dem letzten Südkabinett betritt man nun den letzten der großen Säle — wenn man von der unveränderten Rottmannkolonnade absieht, die die ganze Breite der Rückseite der Pinakothek westlich abschließt. Aus dem letzten Mittelsaal sind als wirklich wesentliche Dinge nur der bekannte Segantini (die Pflüger), ein schöner Püttner (bayrische Unteroffiziere) und die Somalifrau von Weisgerber, das beste Stück des Saals, zu nennen. Im übrigen sind hier noch Stuck (der Krieg), Münzer, Putz und Jank versammelt.

In dem vorletzten Mittelsaal ist die Hängung wohl am wenigsten befriedigend: die biedermeierlichen Griechenbilder von Peter Heß — in ihrer glatten Korrektheit übrigens höchst reizvolle Dinge — sind mit großen Kompositionen von Uhde (der Himmelfahrt), Keller (der Erweckung der Tochter des Jairus), Fritz Kaulbach, Piglhein, Makart zusammengebracht. Als die schönsten Dinge heben sich hier der malerisch groß gefühlte Adonis von Lindenschmit und eine große Isarlandschaft von Schleich heraus. In diesen letzten Sälen hat wohl die Raumschwierigkeit zusammen mit dem Drängen der Zeit bessere Projekte zuschanden gemacht. Aber diese Säle sind nur Provisorium — wie übrigens die ganze Organisationsleistung sich nur als Provisorium gibt, da Neubauten, zum wenigsten Umbauten in Aussicht stehen, die neue Veränderungen in der Hängung nötig und möglich machen werden.

Wenn man nun von Westen her die Reihe der kleinen Nordkabinette durchwandert, so findet man in den am weitesten rückwärts (westlich) gelegenen Räumen die schwächsten Dinge aufgehängt. Aber von den Dackel- und Maßkrugmalern, von denen immerhin die besten zu Wort kommen, gelangt man doch ziemlich rasch zu Bildern von Putz, die jedenfalls malerische Probleme stellen und Arbeiten eines nicht gewöhnlichen Könners sind, so äußerlich, so steril und so widerwärtig sie auch auf die Dauer sein mögen. Nach Osten hin folgen einander nun folgende Kabinette: eins mit Bildern von Hagn, Mathias Schmid und August Seidel, eins mit sieben Farbenskizzen von Busch, zwei Arbeiten von Otto Seitz und einer malerisch sehr bemerkenswerten Landschaft aus Lenbachs Frühzeit — von 1856, also ungefähr aus der Zeit des Knaben in der Schackgalerie —, ein Kabinett mit drei Arbeiten von Kuehl, einem Kalckreuth, einem Schönleber und einer trefflichen Seelandschaft von Ulrich Hübner, ein Kabinett mit den vor nicht langer Zeit von Frau Krigar-Menzel der Pinakothek geschenkten fünfzehn Bildern von Menzel, ein Raum mit vier Landschaften von Constable und einer von Courbet, ein österreichisches Kabinett mit einem Porträt von Rayski, zwei entzückenden Bildern Waldmüllers (einem Frauenbildnis und einer Landschaft), einem Schindler und einem Pettenkofen — in diesem Raum sind übrigens auch die Achenbachs untergebracht —, ein Kabinett mit neun Spitzwegbildern, fünf Landschaften von Eduard Schleich, dem Constable der Münchener Landschaftsmalerei, drei Landschaften von Heinrich Bürkel und zweien von Max Zimmermann, ein Rottmannkabinett, eins mit den Bildern Schwinds, Overbecks, Neureuthers, Schnorrs und Catels — das ganze Kabinett ein intimes Profil der Zeit Ludwigs I.—, dann ein Kabinett mit entzückenden Münchener Veduten von Domenico Quaglio und Neher, späten Produkten der Kultur des Canaletto, hierauf ein Kabinett mit fünf Bildnissen des ausgezeichneten Edlinger, die zum Teil aus der alten Pinakothek herübergeholt worden sind, und einigen feinen kleinen Werken der bayerischen Tier- und Landschaftsmalerei des ausgehenden 18. Jahrhunderts, zum Beispiel Arbeiten von Wagenbauer, Kuntz, Klein, Johann Christian Reinhart, Dillis, und zuletzt ein klassizistisches Kabinett mit einem Clou der ganzen Galerie, dem wundervoll süßen Bildnis der Schauspielerin Hippolyte Mars von Gérard, dann einigen heroischen Landschaften von Koch, einem wundervoll reinen Mädchenbildnis Overbecks und dem Goethe von Stieler.

Das etwa ist die obere Galerie. Es ist nun natürlich nicht schwer, Ausstellungen zu machen. Mir persönlich mißfällt zum Beispiel die Kombination Uhdes mit Habermann, und ich hätte Uhde einen gemeinsamen Raum mit Liebermann gegönnt. Den Schuchs mißgönne ich die Nachbarschaft Courbets, Leibls, Trübners, sofern sie nicht etwa dazu beiträgt, die allzu hochgetriebene Wertschätzung Schuchs in den Beschauern zu korrigieren. Er ist wirklich nicht der Klassiker, den wir in Courbet, in Leibl, in Trübner verehren; er ist es nicht entfernt. In dem Pilotysaal wird man die Einkeilung schöner klassizistischer Dinge von Overbeck, Heinrich Heß — von ihm ist dort die wunderbare Marchesa Florenzi, eines der schönsten Bildnisse des Spätklassizismus —, weiter der schönen Linien von Schraudolph, Stieler, Navez, Schadow bedauern. Aber wir wollen nicht illoyal sein, sondern daran denken, daß diese Revolution in wenigen Wochen unter starken Raumschwierigkeiten vollbracht wurde, die noch gesteigert waren, wenn man annehmen muß, daß die Gestalter dieser neuen Galerie keineswegs einfach ihrer Geschmacksinitiative ungehemmt folgen konnten, sondern in sehr vielen Fällen an die überlieferten Zustände gebunden waren. Man mußte wohl nicht wenige Bilder schonen, die besser entfernt worden wären. Aber wenn auch nicht alles fortkam, was der Versenkung ins Depot wert war, so ist die Anzahl der ausgesiebten Gemälde immer noch sehr groß. Das ist für den Anfang aller Ehren wert. Es ist nur eins zu wünschen: daß der Initiative des Reformers, des Professors Braune, und des ausgezeichneten Kenners, der ihn in vielen Fällen mit Rat und Tat unterstützt hat, des Professors Toni Stadler, der weiteste Spiel-

raum gegeben werde. Hier kann nur eine intelligente Diktatur die Dinge zu einem restlos erfreulichen Ende führen. Tschudi hat gezeigt, was unter diesem zunächst etwas erschreckenden Begriff zu verstehen ist. Daß in seinem Nachfolger seine Tradition lebendig ist, wird durch diese erste Neuorganisation der Neuen Pinakothek erwiesen. Es ist noch sehr viel zu tun. Der große Rottmannsaal — die Kolonnade im Westen — harrt einer glücklicheren Ausnützung; dort ist vielleicht der Platz zur Schaffung eines klassizistischen Hauptsaals, zu dem das Material ja vorhanden ist. Über diese Sonderfrage hinaus führt das Verwaltungsproblem »Neue Pinakothek« zu Fragen des Umbaus des Voitschen Galeriegebäudes und damit zu den Fragen der Münchener Kunstpolitik überhaupt, von denen demnächst ausführlich an dieser Stelle die Rede sein soll. Heute ist noch etwas anderes anzuzeigen: die Hängung der Tschudi-Spende.

In den bereits bezeichneten Parterreräumen sind isoliert — wunderlichen Käuzen ein Schreck, anderen mit dem Marées-Saal und dem Leibl-Courbet-Saal das Herrlichste der ganzen Galerie — die Franzosen untergebracht. In dem mittleren der drei Kabinette dominiert Cézanne, in dem östlichen Manet, in dem westlichen dominieren Gauguin und van Gogh. Es hängen nun drei Cézannes (ein Selbstbildnis, der berühmte Geländedurchstich und ein Äpfelstilleben, das vielleicht das gewaltigste Werk der ganzen Neuen Pinakothek ist), ein Manet, drei Gauguins (darunter die »Geburt«), zwei van Goghs (Pappeln und Sonnenblumen), drei Renoirs, zwei Monets (darunter einer der geistreichsten Monets, die es gibt, eine Brücke), zwei Lautrecs, drei kleinere Sachen von Maurice Denis, die leider ziemlich schwach sind, zwei Vuillards, feine impressionistische Kleinmeisteraquarelle, ein guter Bonnard, ein lieblicher Guérin, ein Croß und ein Luce als Dokumente des Neoimpressionismus, zwei Pissarros, von denen der eine, ältere, zu seinen besten Sachen gehört, von älteren Meistern ein Raffet (der jedoch nicht aus der Tschudi-Spende stammt, sondern früher oben hing), ein Géricault von kolossalem Geist, ein guter George Michel aus der frühen Periode, der das Kommen der Malerei vön Barbizon anzeigt, endlich zwei Daumiers (ein Don Quichote und ein Theaterbild). Fremdartig — und, weiß Gott, nicht gerade triumphierend — sind inmitten der Gauguins und van Goghs vier Bilder von Hodler aufgehängt: eine große Skizze zu einem der Freiwilligen auf dem Jenaer Bild, zwei Landschaften, eine frühe und eine neue, und ein Selbstbildnis aus dem Jahre 1878. Die Landschaft aus der Frühzeit ist trotz des Lobes, das ihr ein Münchener Kritiker spendet, als Malerei, überhaupt als künstlerische Anschauung dünn bis zum Kläglichen. Das Selbstbildnis ist solange in seiner Altmeisterlichkeit interessant, als man nicht an einen gleichzeitigen Trübner denkt. Die neue Landschaft ist nicht ohne Reiz. Der Soldat ist eine sehr eindrucksvolle Vestibüldekoration, aber angesichts der Sonnenblumen von van Gogh zieht es mancher vor, ihn nicht zu lange zu betrachten.

Die Einreihung dieser Hodlerbilder, die an anderer Stelle sicher besser zur Geltung kämen, war für mich das einzige stark Verstimmende in der ganzen Reorganisationsarbeit. Über Piloty und Kaulbach regt man sich nicht auf. Aber wo, wie von Hodler, Dinge angestrebt werden, die wirklich unser Gefühl für Großes befriedigen können, wird das Nichtige, das Mißlungene oder Halbgelunge um so schwerer empfunden, je glänzender die Umgebung ist.

Aber genug. Dieser Einwand hebt das Werk nicht auf, das hier geleistet wurde. Was man auch im einzelnen zu sagen haben mag: im ganzen ist diese Reorganisation eines der größten Ereignisse in der Geschichte der neueren Galerieverwaltung, und die Arbeit, die an der Neuen Pinakothek geleistet wurde, darf sich — soweit bei der Verschiedenheit der Aufgaben überhaupt ein Vergleich möglich ist — mit der Reorganisation der Alten Pinakothek durch Tschudi messen. *WILHELM HAUSENSTEIN.*

## NEKROLOGE

**London. John Belcher**, Mitglied der hiesigen Kgl. Akademie, und ein durch vielfache Ehrungen, z. B. die große goldene Medaille, ausgezeichneter Künstler, jedenfalls einer der hervorragendsten Architekten des Landes, verstarb hier am 9. November d. J. Er begann seine Laufbahn, als die Wiederbelebung der Gotik bereits im Rückgange begriffen war. Zu den Architekten, die ihn anfangs beeinflußten, gehörten Scott, Street und Burges. Sein Name wird sich am längsten in Verbindung mit dem South-Kensington-Museum erhalten, dessen Ausbau und Vollendung er geleitet hatte. Er vertrat auf das eifrigste die Ansicht, daß der Architekt mit dem Bildhauer Hand in Hand gehen und einheitlich zusammen arbeiten müsse. Aus diesem Grunde zog er zu seinen Plänen den Bildhauer Thornicroft heran. Belcher zeichnete leicht und war ein in der Fachliteratur sehr bewanderter Kritiker. Der Verstorbene hatte mit Macartney gemeinschaftlich einen Folioband, betitelt »Englische Renaissance« veröffentlicht. *O. v. Schleinitz.*

## PERSONALIEN

**Bern.** Der ordentliche Professor der neueren Kunstgeschichte an der Universität Bern, Dr. **Artur Weese**, erhielt von der Cornell University in Ithaca (New York) den ehrenvollen Ruf, während eines Semesters 1915 eine fünfstündige Vorlesung über deutsche Kunstgeschichte zu halten. Er wird dem Rufe Folge leisten und damit den Professoren H. Pfleiderer und Erich Marcks in München nach Amerika folgen.

**Wien.** Der Architekt **Leopold Bauer** wurde zum Professor der Architektur an der Akademie der bildenden Künste ernannt. Durch diese Ernennung wird die durch zwei Semester verwaiste Lehrkanzel, die vordem Otto Wagner inne hatte, wiederum besetzt. *K. M. S.*

## DENKMÄLER

**Riga.** Hier wurde vor wenigen Tagen ein Bronzedenkmal des Feldmarschalls Fürsten **Michael Barclay de Tolly** enthüllt, eines geborenen Rigaers. Es ist nach dem Entwurfe des Bildhauers Professor Wilhelm Wandschneider in Charlottenburg ausgeführt, der bei der im vorigen Jahre ausgeschriebenen Konkurrenz sämtliche drei Preise erhielt.

## AUSSTELLUNGEN

× **Berliner Ausstellungen.** Im Künstlerhause hat jetzt Martin Brandenburg eine große Ausstellung veranstaltet, die einem Rechenschaftsbericht über zwei Jahrzehnte ernster, ungemein sympathischer Künstlerarbeit gleichkommt. Brandenburg hat von jeher eine Stellung für sich eingenommen. Er war der Romantiker der alten Sezession, der Träumer unter den Realisten und Impressionisten, und in der unbeirrbaren Konsequenz, mit der er seinen Weg gegangen, liegt allein schon ein Zeugnis für persönliche Kraft, liegt ein menschlich-ethischer Wert, der wahrhaft Respekt fordert. Tagesmeinungen und Modeströmungen haben dies eigenwüchsige, in unablässigen inneren Kämpfen ringende Talent kaum beeinflußt. Gewiß haben Farbenanschauung und Vortragsart der Generation, in die es hineinwuchs, seine Malerei mitbestimmt. Aber wesentlich war ihm von vornherein ein lyrisch-poetisches Element, eine unbezwingliche Freude an märchenhaften Phantasien. Diese Tendenz war in hohem Grade »unzeitgemäß«, und es gehörte ein nicht zu unterschätzender Mut dazu, mit solcher Zähigkeit daran festzuhalten. Der alte deutsche Hang, im Bilde neben den rein malerischen auch stoffliche, inhaltliche Wirkungen zu suchen, lebte bei Brandenburg wieder auf; ein verjüngter Böcklin- und Thomageist meldete sich zum Worte. Freilich, auch den Gefahren, die in solcher Neigung liegen, ist Brandenburg nicht entgangen. Um so weniger, weil er eben doch zu sehr Sohn seiner Zeit war, um den Widerspruch zwischen analytischer Farben-, Licht- und Luftbeobachtung auf der einen und personifizierender Stimmungskomposition auf der andern Seite ganz überwinden zu können. Im Grunde seines malerischen Herzens ist auch er stets Landschafter gewesen, und es wird nicht wenige geben, die an seinen frischen, hellen Naturstudien, meist aus gebirgiger Gegend, die reinste Freude haben, weil hier auf geradem Wege eine Einheit von Wollen und Wirkung erreicht ist, die in den Hauptgemälden oft ausbleibt. Die schwebenden, tanzenden, hüpfenden Elfen, Genien, Geister, die hier auftreten, erscheinen oft von außen her in den ursprünglichen Landschaftsausschnitt hineingesetzt. So, wenn eine prachtvoll gemalte Eiche, die eine Rousseausche Äste- und Zweigearchitektur von schimmernder Helligkeit umflossen zeigt, plötzlich in ihrem Gipfel allerlei kleines Puttenvolk aufnimmt. Oder wenn fallendes Herbstlaub sich zu niederschwebenden Erlkönigtöchtern verkörpert. Oder wenn dem »Minnesänger«, der sinnierend im Waldgehege, wie Walther von der Vogelweide, auf einem Steine sitzend »Bein mit Beine« deckt, in den rauschenden Zweigen über ihm leibhaftige Zaubergestalten erscheinen. Das empfindet man als »Literatur«, weil die durchaus moderne Manier der Palette das Auge schon so sehr in Anspruch nimmt, daß die Figuren als herbeizitiert, als ein Zuviel, und darum als ein Fremdkörper erscheinen. Am glücklichsten sind die Schwierigkeiten, die hier ruhen, erst in den beiden Bildern von 1908 gelöst: den »Danaiden« und dem »Erwachen der Träume«, wo sich aus carrièrehaftem Dämmern leuchtende Frauenkörper in sehnsüchtig verschlungenen Bewegungen lösen. Das Stärkste aber bleibt, in dieser Übersicht wie vor drei Jahren, als sie in der Sezession auftrat, die große »Kreuzigung«, wo Brandenburgs bewegte, zu runden Wellenlinien neigende Manier eine geradezu Daumiersche Vehemenz annimmt, wo Anschauung, Phantasie und Leidenschaft ohne Rest zusammenfließen. Das schöne Werk verdiente einen Museumsplatz. Und unter den Pastellen und Zeichnungen, die seltsamerweise sonst dem Phantastischen keine freie Schwungkraft geben, ist wiederum die Vorarbeit zu dieser Kreuzigung, und daneben ein »Gang nach Bethlehem« an erster Stelle zu nennen, wo eine ganze Schar visionärer Gestalten, von zwei Engeln angetrieben, leidenschaftlich, sehnsüchtig vorwärts stürmt. Vielleicht, daß in solchen und ähnlichen Aufgaben Brandenburgs eigene Art künftig ein lohnendes Tätigkeitsfeld findet, um die Fülle der Gesichte, die ihn bedrängen, völlig in malerischen Ausdruck umzuschmelzen.

Bei Gurlitt findet man eine Kollektion von Matisse, die unser nicht sehr großes Wissen von diesem Meister erweitert. Es sind meist Arbeiten, die ein wenig zurückliegen, also noch nicht die absolute, ans Leere streifende Flächigkeit der jüngsten Zeit aufweisen. Stilleben vor allem von erstaunlicher Delikatesse der sorgsam erwogenen Farbenbalance. Die Geschmackskultur, die sich hier ausspricht, ist so außerordentlich, und sie gibt sich so anmutigleicht, daß man das Kopfzerbrechen nicht mehr bemerkt, unter dem diese mehr optischen als sinnlichen Spiele entstanden sind. Geht Matisse dann ins größere Format, wie bei dem interessanten Interieur, das einem Berliner Sammler gehört, so kommt vielfach Gezwungenes in den Effekt. Die Verteilung der Werte, die Beherrschung der Fläche ist auch hier bewundernswert, aber die Klugheit, mit der sie erfolgte, wird zu deutlich; man spürt den Arrangeur. Kostbar ist die mit ausgestellte Serie der Zeichnungen und Lithographien von Matisse. Ich finde immer, daß seine eminente Begabung sich hier viel naiver und darum unmittelbarer mitzuteilen weiß. — Zugleich sieht man bei Gurlitt einiges Jungdeutsche: Plastiken von Georg Leschnitzer (Berlin), der mir nicht aus innerem Zwang, sondern mehr aus Modelust in kräftigen Formabstraktionen zu schwelgen scheint, aber ohne Zweifel die neuesten Instrumente mit Geschick beherrscht, und derbe, zum Teil rohe, dann aber wieder vieles versprechende Landschaften sowie Figurenkompositionen von E. L. Kirchner. *M. O.*

**Kunstgeschichtliche Ausstellung auf der Leipziger Buchgewerbeausstellung 1914.** Das Leipziger Institut für Kultur- und Universalgeschichte wird auf der Bugra innerhalb der von Geheimrat Lamprecht geleiteten Kulturhistorischen Abteilung eine kunstgeschichtliche Ausstellung veranstalten. Sie soll in umfassender und übersichtlicher Darstellung die Entwicklungsgeschichte der bildenden Künste vom Urbeginn bis zur Jetztzeit veranschaulichen und die Grundlage für die Kulturhistorische Abteilung bilden. Im Kuppelraum der »Halle der Kultur« untergebracht, wird sie in Form von konzentrischen Kreisen angeordnet und zwar so, daß man, in der Kreisrichtung sehend, immer die Entwicklungsgeschichte der Kunst eines Volkes verfolgen kann; z. B. im äußersten Ring die Geschichte der deutschen Kunst von der Urzeit bis zur Gegenwart, in den inneren Ringen die Kunst der Ägypter, der Griechen usw., während, in der Querrichtung gesehen, die einzelnen Kulturvölker in den verschiedenen Kulturepochen nebeneinander zu liegen kommen, z. B. die Urzeiten Ostasiens, Kleinasiens, der Mittelmeerländer und Germaniens. Ein besonders interessanter Teil der Grundausstellung wird die Gruppe »Kindheit« sein. Hier wird an einer großen Anzahl Kinderzeichnungen und -Plastiken, die nach einem Plane Lamprechts in allen Weltteilen einheitlich hergestellt wurden, gezeigt werden, wie die Entwicklungsanfänge bei den Kindern aller, auch der niedrigsten Völker, gleich sind, wie dann aber bei den Kindern der primitiven Naturvölker eine Verlangsamung des Entwicklungstempos und schließlich vollständiger Stillstand eintritt, während die Kinder der Kulturvölker einen fortschreitenden Aufstieg zu höheren Entwicklungsformen der Zeichnungen erkennen lassen. Auch wird man hier sehen, wie sich die Entwicklung der Mensch-

heit vom primitiven Naturvolk zum Kulturvolk in der Entwicklung jedes Kindes im Wesentlichen wiederholt.

**Frankfurt a. M.** Von den Novemberausstellungen verdienen die bei Schneider und bei Schames Interesse. Beste Frankfurter Kunst zeigt Schneider in einer größeren Kollektion von Jakob Nußbaum. Sie enthält Landschaften und Porträts in sehr freier und kräftiger spätimpressionistischer Art, die in ihrer manchmal fast derben Männlichkeit durchaus persönlichen Charakter haben. Ihre frische, gesunde Kräftigkeit wirkt besonders stark durch die Nachbarschaft der recht glatten und kunstgewerblich bunten Bilder von O. Roederstein. — Bei Schames sind außer Kollektionen von Richard Pietzsch und Edmund Steppes Arbeiten von Richard Janthur zu sehen, die mir wegen des besonderen Charakters der Flächenfüllung und des Rhythmus der Bewegungen viel versprechend erscheinen. *A. W.*

**Dresden. Ferdinand Dorsch,** der einstige Gründer und erste Vorsitzende des Dresdner Künstlervereins Elbier, hat zum ersten Male, seitdem er in Dresden lebt, in der Galerie Arnold eine Sonderausstellung von ungefähr 30 Gemälden veranstaltet. Dorsch stammt aus der Schule von Gotthardt Kuehl, er hat viel von seinem Meister gelernt, aber er hat sich seine Selbständigkeit zu wahren verstanden und besitzt eine eigene Note, an der man seine Bilder leicht erkennt. Er entlehnt seine Motive gern der Biedermeierzeit, doch ist ihm auch die Gegenwart nicht fremd; er malt Interieurs und Landschaften, meist mit Figuren; Freude, poetischer Glanz, heiterer Lebensgenuß sind seine Elemente. Er bevorzugt dabei kräftige Farbenwirkungen und ist seiner Malweise wie seiner Wirkungen sicher; denn nicht das Gegenständliche ist ihm die Hauptsache, sondern die malerische Erfassung seiner Motive. Ein paar Karnevalbilder zeigen seine derbe malerische Kraft am wirksamsten. Aber im Gegensatz hierzu weiß er auch überaus feine Farb- und Tonwirkungen zusammenzustimmen, das zeigen Bilder wie das feingestimmte graue Zimmer, die Dame am Spinett und die Dame mit dem Brief am Schreibtisch. Daneben sehen wir ein paar elegante Bildnisse, breitgemalte Landschaften und Architekturen. Alles in allem ein Künstler von vielseitigem und kräftig vorwärtsschreitendem Können.

Die Gruppe **Städtebau, Siedlungswesen und Wohnwesen** der Leipziger Baufachausstellung wird als **Wandermuseum** in ihrer Gesamtheit erhalten bleiben. Karlsruhe hat sich als erste Stadt entschlossen, die Wanderausstellung zu übernehmen, andere süddeutsche Städte werden folgen. Die Ausstellung steht unter Leitung des Regierungsbaumeisters a. D. Gustav Langen; er hat als wissenschaftlicher Leiter der Gruppe Städtebau, Siedlungswesen und Wohnwesen in Anerkennung seiner Verdienste um die Förderung des modernen Städtebaues den Kgl. Sächsischen Staatspreis erhalten. Für das Museum hat sich unter Vorsitz des Ministerialdirektors Dr. Freund im Ministerium des Innern ein Förderungsausschuß gebildet. Der Katalog dieser Wanderausstellung erscheint im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig.

**Hamburg.** Der **Kunstverein** hat für seine Novemberausstellung ein kunsthistorisches Mäntelchen umgetan. Von keinem allzu großen Zuschnitt zwar und auch in der Qualität nicht allzu imponierend. Doch reicht es, um von Wandel und Fortschritt der Kunst in Schleswig-Holstein innerhalb der letzten drei Jahrhunderte einige Vorstellung zu geben. Die Weglinie des Gebotenen führt von einem, vornehmlich von den Niederlanden beeinflußten Eklektizismus in gerader Streckung bis an die Schwelle der Moderne heran. Jürgen Ovens, im Jahre 1623 in Tönning geboren und 1678 gestorben, ist der älteste, Hans Olde, geb. 1855 in Süderau, seit 1903 Leiter der Kasseler Kunstakademie, ist unter den Ausgestellten der jüngste. Dazwischen stehen: Oluf Braren (geb. in Oldsum auf Föhr, gest. 1839), Hans Peter Feddersen d. Ä. (geb. 1788 in Schantebüll, gest. 1860), H. Th. Gurlitt (geb. 1812 in Altona, gest. 1897 in Naundorf), Chr. C. Magnussen (geb. 1821 in Bredstadt, gest. 1896), C. L. Jessen (geb. 1833 in Deezbüll), Ch. Rohlfs (geb. 1849 in Niendorf), H. P. Feddersen (geb. 1848 in Kloster Schnatebüll). Die Einfügung in das Zeitgemäße und das bereite Eingehen auf fremde Einflüsse ist ziemlich allgemein. Eine charakteristische Eigennote bietet nur der Autodidakt Oluf Braren. Aber auch der erinnert, ohne ihnen direkt nachzugehen, an die älteren Hamburger Maler um den Anfang des vorigen Jahrhunderts. In der Frische der Farben und in der minutiösen, augenmörderlichen Durchsetzung seiner bildlichen Darstellungen mit allerlei kulturgeschichtlichen Details erreicht er übrigens den Rekord. Eine »Hochzeit auf der Insel Föhr« und eine »Föhringer Braut«, obwohl in den angewandten figürlichen Maßen erheblich darüber hinaus gewachsen, könnte ebensogut als Pinselspitzenleistung in jeder Miniaturenausstellung Anspruch auf den Preis erheben, wie als Dokument der Sitten- und Trachtenkunde aus jener Zeit. Und noch ein zweiter Autodidakt sticht aus der Umgebung heraus — dieser indes nicht so sehr durch die Qualität als durch die Quantität des Gebotenen. Es ist der alte Hans Peter Feddersen, von dem sein Sohn in einem, in den Katalog aufgenommenen Vermerk versichert, daß er 6000 menschliche Gesichter (in einer 46jährigen Tätigkeit) aufs Papier gebracht hat. Alle diese 6000 Porträts, die sich bestenfalls als postkartengroße, leicht umrissene Konturzeichnungen darbieten, sind zwar nicht ausgestellt. Immerhin aber eine hinlängliche Auswahl, die sowohl Zeugnis ablegt von der erstaunlichen Leichtigkeit der Hand des Zeichners, wie auch von der großen Genügsamkeit des Anspruches der damaligen Modelle. Diesen fast primitiv wirkenden Älteren gegenüber erscheint der auf der Weimarer Akademie ausgebildete Landschafter Rohlfs im Lichte eines Nobile des Kolorismus. Hans Olde hat, wenigstens so weit seine hier gezeigten Bilder in Betracht kommen, die in seinem älteren, heiß übersonnten Erntebild (Eigentum des großh. Museums in Weimar) erreichte Höhe in der Folge nicht überschritten.

Die Galerie Commeter beschäftigt ihre Besucher mit einer größeren Ausstellung von Gemälden und Graphiken von Edvard Munch. Es ist interessant zu sehen, daß die Ausstellung zahlreiche Werke aufweist, die aus hamburgischem Privatbesitz leihweise entnommen sind. Das spricht für ein Anwachsen der Munch-Gemeinde in Hamburg. Wenn dieses Wachstum Ergebnis ist eines eigenen Erkennens, um so besser. Doch es bestehen Zweifel. Denn mehr als anderen Orts herrscht bei uns die Neigung vor zum Überreden und zum Sichüberredenlassen — schon weil es jenen, die für die werktätige Kunstförderung in Betracht kommen, an der materiellen Zeit gebricht, tiefergehende Studien zu betreiben. Und Edvard Munch ist und bleibt ein Künstler für Grübelnde, Suchende und Wagende, weil er selbst ein Grübler, Sucher und Wager ist, dessen bestes, sein bodenständiges Heimatsgefühl, überdies nie völlig in den Besitz von Nichtnorwegern übergehen kann. *H. E. Wallsee.*

**Wien. Albertina.** Die diesjährige Herbstausstellung der Albertina ist der Jahrhundertfeier der deutschen Befreiungskriege gewidmet. Zur Ausstellung gelangten aus dem Besitze der Sammlung sowohl solche Darstellungen, die auf die Ereignisse des Jahres 1813 unmittelbar Bezug nehmen,

wie z. B. W. Kobells Aquarell »Die Schlacht bei Hanau«, J. A. Kleins Aquarell »Die Schlacht an der Katzbach«, Gränichers »Ruin der Elbbrücke«, als auch Ansichten der historisch denkwürdigen Orte. Einen breiten Raum nehmen die Porträts ein. Neben Napoleon, den verbündeten Kaisern und deren Heerführern alle jene führenden Persönlichkeiten, die der Zeit ihr charakteristisches Gepräge gegeben haben. Unter diesen sind die künstlerisch bemerkenswertesten eine Bleistiftzeichnung Peter Kraffts (1814): Feldmarschall Graf Radetzky, der 1813 Generalstabschef des Fürsten Schwarzenberg war und J. Isabeys Miniaturaquarell des Gründers der Albertina, des Herzogs Albert von Sachsen-Teschen; den Beschluß bilden Kostümbilder aus der Zeit. *A. R.*

## SAMMLUNGEN

Im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** hat das neuerworbene Bild des älteren Pieter Breughel mit der Darstellung der Sprüchwörter nunmehr in dem Kabinett der Niederländer des 16. Jahrhunderts Aufstellung gefunden. Zu gleicher Zeit wurde eine Halbfigur der Judith mit dem Haupt des Holofernes, ein schönes Werk der reifen Zeit des Sebastiano del Piombo, in die Galerie eingereiht.

Im Silbersaal des **Kgl. Kunstgewerbemuseums** zu **Berlin** ist der Goldschmuck der Kaiserin Gisela, über den Direktor von Falke in der Novembersitzung der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft ausführlichen Bericht erstattete (vergl. an anderer Stelle der vorliegenden Nummer), nunmehr öffentlich ausgestellt. Es ist der persönlichen Initiative des Kaisers zu danken, daß der kostbare Fund in den Besitz des Museums gelangte.

**Königsberg i. Pr.** Von dem Majoratsherrn von Rose-Döhlau sind dem Kunstverein für das Stadtmuseum als Leihgabe zwei Marmorbildwerke des in Mailand lebenden Bildhauers Adolfo Wild überwiesen. Das eine Werk stellt die ruhende Gestalt eines sitzenden Jünglings dar und wird von dem Künstler »Der schweigende Mann« betitelt. Das andere ist ein polychrom behandelter Mannestorso »Vir temporis acti« genannt. Die Werke sind bis zur Fertigstellung des geplanten Museumsneubaus vorläufig im archäologischen Museum aufgestellt worden.

**Der Voranschlag des sächsischen Staatshaushalts** für 1914/15 enthält mancherlei Bemerkenswertes für die staatliche Kunstpflege. Für die Vermehrung der königl. Sammlungen werden 200000 M. jährlich verlangt, 40000 M. mehr als bisher; diese Vermehrung ist dringend nötig, damit die Sammlungen in ihrer anerkannten Bedeutung erhalten werden können. Für ein neues Gebäude für die moderne Abteilung der Dresdener Galerie wird 1000000 M. gefordert, von der Stadt Dresden wird ein gleicher Beitrag erwartet. Zweimal 10000 M. sind eingestellt, damit Direktor Posse mit den so notwendigen und bisher so wohlgelungenen Veränderungen in der Galerie fortfahren kann. Weiter werden 20000 M. gefordert zur Beschaffung von Planungen für ein Museum der wissenschaftlichen Sammlungen auf dem Grundstück Herzogin-Garten, 60000 M. jährlich wie üblich zur Herstellung monumentaler Kunstwerke der Malerei und der Bildnerei, 20000 M. für Ankauf von Bildhauereiwerken (Kabinettsplastik), als neue Forderung dementsprechend auch 20000 M. zum Ankauf von Staffeleibildern für öffentliche Gebäude, 13000 M. zur Vermehrung und Verwaltung der Arsenalsammlung und der Armeesammlung, die zu einem Armeemuseum vereinigt werden sollen. Dieses Museum würde in gewisser Beziehung eine Fortsetzung des Historischen Museums bis in die Neuzeit bilden, und es würde damit eine Einrichtung wieder aufleben, die bereits in früherer Zeit als Teil des kurfürstlichen Zeughauses bestanden hat und nur durch den Siebenjährigen Krieg und die Napoleonischen Kriege zugrunde gegangen ist. Noch ist zu bemerken, daß sowohl die Kgl. Kunstakademie zu Dresden wie die Akademie für graphische Künste und Kunstgewerbe zu Leipzig in Leipzig im Jahre 1914 ihr 150jähriges Bestehen feiern werden. Für beide Gelegenheiten sollen Festschriften in künstlerischer Ausstattung erscheinen, für die Dresdner Kunstakademie außerdem eine kleine Festschrift. Die Leipziger Festschrift soll in der Akademie selbst hergestellt werden und in ihrer Ausstattung den Fortschritt auf dem Gebiet der graphischen Kunst und des Buchgewerbes erkennen lassen. Auch soll sich die Akademie entsprechend ihrer Bedeutung an der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig in umfassender Weise beteiligen. Endlich wird auch eine ansehnliche Summe für Neubauten der Leipziger Akademie gefordert, da die alten Räume dem Bedürfnis nicht mehr genügen. Erwähnen wir endlich noch, daß 50000 M. gefordert werden für die beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler (Inventarisation), 7000 M. mehr als bisher, weil die bisher eingestellte Summe bei dem ganz erheblich gesteigerten Bedürfnis an Beihilfen zur Erhaltung alter kunstgeschichtlich merkwürdiger Bauwerke, Denkmäler und Kunstwerke nicht mehr ausreicht.

**Cagliari. Kgl. Nationalmuseum.** In diesen Tagen ist das im Jahre 1806 von Karl Felix, König von Sardinien und Piemont, gegründete Nationalmuseum in Cagliari neu geordnet und vergrößert dem Publikum geöffnet worden. Dr. Taramelli, Direktor des Museums und Leiter der Ausgrabungen in Sardinien, ist es zu verdanken, daß das alte Museum jetzt nach modernstem Muster geordnet dasteht. Der erste Saal enthält punische und römische Gräberfunde und vorgeschichtliches Material aus den Nuraghen und den Riesengräbern. Im zweiten Saal ist das Material des phönizisch-karthagischen Zeitalters untergebracht aus den Niederlassungen von Nora, Carales, Sulcis, Tharros, Olbia, Turres und Silislonis, die vom 8. bis zum 3. Jahrhundert v. Chr. reichen. — Ganz besonders interessant sind die Sammlungen von karthagischen Goldschmiedearbeiten und Töpfereien, während die Serie der Skulpturen nichts von besonderer Wichtigkeit enthält. Es handelt sich um fragmentarische Statuen römischer Magistrate. Daneben sind die große Münzsammlung und die christlichen Gegenstände aus den Grabstätten von Carales sehenswert. *Fed. H.*

## VEREINE

In der Novembersitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Otto von Falke über den Goldschmuck der Kaiserin Gisela. Gefunden wurde der Schmuck in der Erde eines Kellers der Schustergasse in Mainz und kam in den Besitz des Freiherrn von Heyl zu Hernsheim. Seit dem 17. November ist der kostbare Mainzer Schatz als Gabe des deutschen Kaisers an das Kgl. Kunstgewerbemuseum im Silbersaale allgemeiner Besichtigung zugänglich. Geheimrat von Falke legte eine reich ausgestattete Veröffentlichung vor, die im Auftrage des Kaisers für jene Spender bestimmt ist, deren Opferwilligkeit die Erhaltung des Schmuckes für Deutschland ermöglichte. Die Ergebnisse seiner Forschungen faßte der Gelehrte in seinem Vortrage kurz zusammen. Der Schmuck besteht aus einer Anzahl von Fibeln, Ohrgehängen, Fingerringen und zwei gehängeartigen Gebilden, deren Zweck Falke im einzelnen erläuterte. Die Stücke sind in Gold mit aufgesetztem Filigran gearbeitet, Zellenschmelze sind eingesetzt, Perlen, Edelsteine und spätrömische Gemmen darüber ausgestreut. Im Katalog der Düsseldorfer Aus-

stellung, wo ein Teil des Schmuckes zu sehen war, rechnete Clemen das eine der Gehänge zu den Präpendilien oder Kataseisten, Gehängen, die an beiden Seiten der Krone herabhängen und das Gesicht umrahmen. Man erkennt diesen Schmuck deutlich auf dem Bilde der Kaiserin Theodora im Mosaik der Apsis von San Vitale in Ravenna. Falke weist nach, daß diese Bestimmung unrichtig ist; es handelt sich vielmehr um ein halskettenähnliches Geschmeide, das auf die Maniakis, den Kragen, aufgenäht wurde. Das zweite 38 cm lange Gehänge ist ein Lorum, das auf der Brust herabhängend ebenfalls auf Stoff genäht, getragen wurde. Beide Stücke zusammen ergeben einen Schmuck, der nur der Kaiserin oder Königin zustand und von ihr bei feierlicher Gelegenheit, etwa der Krönung, der Osterprozession angelegt wurde. Daraus erklärt sich auch die vorzügliche Erhaltung dieser Stücke, die nur ganz geringe Spuren von Abnützung erkennen lassen, während andere Teile des Schatzes sich durch starke Abwetzungen mehr als Gegenstände täglichen Gebrauches erkennen lassen. Die im Schatz vorhandene Adlerfibel deutet gleichfalls auf die Bestimmung als kaiserliches Abzeichen. Wenn der Adler zu jener Zeit auch noch nicht im Wappen erscheint, so ist er doch Abzeichen der Hoheit. Daß es sich um den offiziellen Schmuck einer Kaiserin handelt, ist demnach sichergestellt. — Aus zahlreichen Gründen, die der Vortragende im einzelnen darlegte, ergibt sich, daß der ganze Schatz aus einer Werkstatt stammt, obwohl die Stücke sich deutlich in zwei Gruppen gröberer und feinerer Arbeit scheiden, und zwar aus derselben Werkstatt, aus der die deutsche Kaiserkrone im Schatze der Reichskleinodien in Wien hervorgegangen ist; sie trägt die Inschrift Conradus Imperator Romanorum Dei Gratia Augustus. Gegenüber anderen Meinungen, besonders dem verwirrenden Urteil Kondakoffs (die Zellenschmelze der Sammlung Swenigorodskoi) stellt Falke fest, daß Conrad II. der Salier (1024—1039) Besteller der Krone gewesen sei; da seine Krönung in Rom 1027 stattfand, muß diese kurz zuvor entstanden sein und zwar in einer deutschen Werkstatt, während Kondakoff die Zellenschmelze der Krone, obwohl die Inschriften, wie bei allen deutschen Arbeiten der Zeit, lateinisch sind, für byzantinisch erklärt hatte. Falke begründet seine Ansicht, indem er die gleichzeitigen, vor allem die deutschen Denkmäler ausführlich heranzieht. Weil nun in dem Mainzer Schatz der Krönungsschmuck einer Kaiserin vorliegt, und die Arbeit aus derselben Werkstatt stammt wie die Kaiserkrone Conrads II., so bringt Falke von neuem den Schmuck mit der Gemahlin Conrads, Gisela, in Verbindung. Ihre Ehe mit Conrad war von der Geistlichkeit wegen zu naher Verwandtschaft beanstandet worden, und bei der Krönung ihres Gatten zum deutschen König verweigerte ihr der Erzbischof von Mainz die Krönung, die ihr freilich wenig später vom Kölner Erzbischof zuteil wurde. Die Kaiserkrönung Conrads in Rom wird als die prunkvollste bezeichnet, die jemals stattgefunden habe, und gerade wegen der Widerstände gegen ihre Ehe mußte Gisela Wert darauf legen, bei ihrer Krönung zur Kaiserin im reichsten Ornat zu erscheinen, um so auch äußerlich eine Art Rehabilitierung anzustreben. Wie dieser Kaiserinnenschmuck unter die Erde gekommen sei, darüber äußerte sich Falke nur in Vermutungen. In den unruhigen Jahren der Jugend Heinrichs IV. ist vieles vom salischen Reichsgut verschleudert worden, und die geistlichen Reichsverweser haben nicht wenig dazu beigetragen. So wäre es wohl möglich, daß der Erzbischof Hanno von Köln den Schmuck an sich brachte und ihn, um ihn los zu werden, an einen Juden verpfändete. Denn gerade im Gebiet des alten Mainzer Ghetto wurde der Schmuck gefunden. Darauf deutet in gewissem Sinne auch die Tatsache, daß man die Eigentumsmerkmale zu verwischen suchte, denn von einem der Ringe wurde das Plättchen, das vermutlich das kaiserliche Monogramm trug, gewaltsam entfernt. Falke ist geneigt, die deutsche Werkstatt, in der die Stücke gearbeitet wurden, nach Mainz zu verlegen, denn dort besaßen die Salier ihre Hausgüter und in dieser Stadt herrschte ein reges Kunstleben.

Danach sprach Herr David über die Pisani, im besonderen über die Löwen als Kanzel- und Leggio-Träger. Er konnte nachweisen, daß jener Löwe an der Kanzel in Siena, der ein junges Pferd zwischen den Vorderpfoten hält, auf ein antikes Sarkophagrelief im Camposanto von Pisa zurückgeht. Der Vortragende lehnte die Deutungsversuche aus der christlichen Symbolik ab und zeigte, daß Niccolò sich hier einer bildnerischen Tradition bedient. Indem David auf das Archäologische einging, brachte er überzeugende Gründe dafür vor, daß dieser Löwe, ja sogar seine Bildung im einzelnen, besonders die des Kopfes, von dem Löwen des Mithras sich herleitet, der im Mittelpunkte dieses Geheimkultus stand und das Feuer versinnbildlichte. Die angeführten Denkmäler des Mithraskultus machten die Zusammenhänge deutlich. *Weigelt.*

## VERMISCHTES

**Königsberg i. Pr.** Mit dem **Neubau der Kunstakademie** ist begonnen worden. Der Bau soll bis zum Herbst 1915 fertiggestellt werden. Die Pläne hat Prof. Friedrich Lahrs entworfen. Zum erstemal ist hier für eine derartige Unterrichtsanstalt das Pavillonsystem angewendet worden. Es sind getrennte Häuser vorgesehen für den Figurenmaler, den Landschafter, den Bildhauer und den Graphiker. Die Dienstwohnung des Lehrers ist immer mit den Unterrichtsräumen verbunden. *—d—*

## LITERATUR

**J. Burckhardt,** *Die Kultur der Renaissance in Italien.* 11. Aufl. von L. Geiger. Leipzig, A. Kröner, 1913. 2 Bde. geb. 10 M.

Dies unsterbliche Buch erschien zuerst 1860 in einem kleinen Basler Verlag, 1869 zum zweiten Male bei E. A. Seemann. Seitdem hatte Burckhardt seine Hand gänzlich davon abgezogen. Die dritte und alle folgenden Auflagen sind von L. Geiger bearbeitet, der sich in selbstlosester Hingabe bemüht hat, das fremde Geisteskind immer mehr zu einem umfassenden Gelehrtenbuch auszubauen, worin die gesamte alte und neue Literatur über die Renaissance ausgeschöpft wird. Und in der Tat ist es erstaunlich, welche Unsumme von kritischer Belesenheit in den Anmerkungen und den nun auf 138 Nummern angewachsenen Exkursen enthalten ist. Aber das wahrhaft Erstaunliche bleibt und wird auch in Zukunft bleiben die geniale Beobachtung und Darstellung der Epoche, wie sie Burckhardt in einer Art geistiger Vogelschau anstellte. Dieses aus lauter kleinsten Bausteinchen zusammengesetzte Mosaikbild wird immer einen tiefgehenden, erregenden und nachhaltigen Eindruck machen. Und man kann Geiger nur dankbar sein, daß er Eingriffe in den Text zuletzt weniger als früher gescheut, doch aufs notwendigste beschränkt hat, und in einem warmherzigen Nachwort die entscheidenden Auffassungen Burckhardts gegen neuere Anfechtungen verteidigt. *B.*

### Druckfehler-Berichtigung

In dem vorwöchigen Aufsatze unseres Pariser Mitarbeiters über die Synchromisten ist diese neue Gruppe mehrmals versehentlich durch einen Druckfehler als Synchronisten bezeichnet.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 11. 5. Dezember 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE ZUKUNFT DER MÜNCHENER SAMMLUNGEN

In dem bayrischen Kultusetat, der dem Landtag zugegangen ist, wird zum Behuf des Neubaus einer Galerie für die staatliche Sammlung von Gemälden neuerer Meister ein außerordentliches Budget von 2500000 Mark verlangt. Zum Zweck der Erwerbung eines Bauplatzes für den Neubau eines ethnographischen Museums ist ein außerordentlicher Kredit von 300000 Mark gefordert. Die beiden Etatpositionen werden Anlaß zu einer Erörterung der galeriepolitischen Fragen überhaupt geben, die in München fällig sind. Wenigstens sollten sie zu einer Erörterung Anlaß geben. Man weiß nicht, wie der Landtag beschließen wird. Aber in jedem Fall ist es gut, wenn in dieser Zeit Stimmen aus dem interessierten Publikum laut werden; es ist notwendig, daß die Wichtigkeit dieser Dinge für München, Deutschland, ja für die Internationale der Kunstfreunde zeitig empfunden wird.

Kürzlich wurde an dieser Stelle über die Neuorganisation der Neuen Pinakothek berichtet. Die Frage steht nun so: bedarf diese innerlich verwandelte Galerie eines neuen Hauses? Über diese Frage sind verschiedene Meinungen laut geworden. In einigen Kreisen plädierte man vor einiger Zeit dafür, die Bestände der Neuen Pinakothek zu teilen. Bekanntlich sind die Sammlungen der Neuen Pinakothek wie die der Glyptothek teils Hofgut, teils Staatsgut. Das Hofgut der Neuen Pinakothek reicht ungefähr bis zum Jahre 1870. Von diesem Zeitpunkt ab geschahen die Ankäufe — soweit sie überhaupt geschahen — auf Staatskosten. Die auf Staatskosten angekauften Bilder genießen sozusagen die Gastfreundschaft des dem Hof gehörenden Voitschen Pinakothekgebäudes. In einer Zeit der Verwahrlosung der Neuen Pinakothek war man nun überzeugt, in dem gegebenen Pinakothekgebäude sei eine Zukunft der Sammlung nicht möglich. Es kristallisierte sich ein Komplex von Antipathien um die ganze Erscheinung dieser Galerie. Man unterschied nicht mehr Haus und Sammlung, Raum und Verwaltung. »Die« Neue Pinakothek war der Gegenstand eines zwar nicht ganz genau definierten, aber höchst lebendigen und zudem selbst in solcher Allgemeinheit berechtigten Widerwillens. Das Gebäude, das Voit gegen die Mitte des 19. Jahrhunderts errichtet hat, erschien und erscheint mit Grund als eine der unglücklichen Leistungen der Ludwigischen Bauperiode, die München sonst so viel Schönes gegeben hat. Der Inhalt erschien bis in diese Tage mit Recht als eine würdelose Häufung meist mittelmäßiger oder wertloser Bilder. Nun mischte man eines mit dem andern, fügte noch eine instinktive Abneigung gegen die Verquickung von Hofgut und Staatsgut hinzu, polemisierte gegen die Doppelstellung des Direktors, der zugleich mit Kunstangelegenheiten des Hofes und des Staates beschäftigt sein muß, und vergaß über allem doch eine klare Sonderung der Tatsachen. Man vergaß, daß der höfische Charakter der Neuen Pinakothek historisch ist. Er gehört in der Tat der Vergangenheit an. Das Mäzenatentum der Wittelsbacher hat sich von der Neuen Pinakothek zurückgezogen. Im Hofetat des neuen Königs von Bayern sind — von den Zuschüssen zu den Hoftheatern abgesehen — »für Kunst und Wissenschaft« 15000 Mark eingesetzt. Wenn sich nur dies Eine erreichen läßt, daß die im Hofgut enthaltenen, ohne Zweifel recht zahlreichen Stücke minderen und mindesten Wertes beseitigt werden, dann ist für absehbare Zeit gegen die Verbindung von Hof- und Staatsgut in einem und demselben Gebäude gar nichts einzuwenden. Im Gegenteil. Würde man Hofgut und Staatsgut trennen und das Staatsgut etwa in einer besonderen, rein staatlichen Galerie — sozusagen in einer zweiten Neuen Pinakothek — unterbringen, so würde die neue Galerie eine sehr erhebliche Anzahl bedeutender Werke des 19. Jahrhunderts entbehren. Die neue Galerie wäre eine Galerie der Malerei von 1870 an und zum Teil was für einer Malerei! Sie müßte die größten Aufwendungen machen, um sich nicht für diese Periode, sondern auch darüber hinaus, nach rückwärts zu vervollständigen. Wir wollen uns klar machen, was eine Trennung bedeuten würde: die zweite Neue Pinakothek würde der ersten — der Neuen Pinakothek des Hofes — zum Beispiel Rottmann, die Klassizisten, Schleich, Schwind, Feuerbachs Medea, Böcklins Pan überlassen müssen. Sie würde ohne diese Dinge aber schwerlich ein kontinuierliches Bild der neueren Malerei bieten können. Andererseits wären die guten Stücke des Hofgutes nicht zahlreich genug, um den Voitschen Bau zu füllen. Zöge man aus der Neuen Pinakothek das Staatsgut heraus, so wäre der bleibende Torso womöglich noch dürftiger als eine reine Staatsgalerie, die des Hofguts beraubt wäre. Im Interesse der Einheit des kunstentwicklungsgeschichtlichen Bildes, das wir von einer Sammlung der Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts erwarten, läge im äußersten Fall nur noch eine Möglichkeit: die Übernahme des guten Hofbesitzes an den Staat durch einen ungewöhnlich günstigen Kauf. Aber unmöglich ist es, beim Jahre 1870 einen Einschnitt zu machen; das Jahr 1870 bedeutet für die Kunstentwicklung auch nicht im mindesten eine organische Etappe. Eine Galerie von Werken der neueren Malerei muß über das Jahr 1870 aus sachlichen Gründen zurückgreifen. Hof und Staat und Publikum haben ein gemeinsames Interesse daran, die Vereinigung der Bilderbestände bestehen zu lassen.

Am meisten ist das wohl ein Interesse des Hofes, da seine Sammlung des Staatsguts gerade jetzt, nach der wundervollen Vermehrung des Staatsbesitzes, noch weniger entraten kann als der Staat des Hofguts.

Wir haben bis jetzt zwei Argumente. Das erste besagt: der höfische Charakter der Neuen Pinakothek ist heute tatsächlich durch den staatlichen Charakter resorbiert und wird es immer mehr werden. Das zweite besagt: die beiden Sammlungen sind künstlerisch aufeinander angewiesen. Das dritte Argument betrifft das Gebäude. Ist mit dem Hause Voits wirklich nichts mehr anzufangen? Die Reorganisation der Neuen Pinakothek durch Braune beweist das Gegenteil. Die Galerie ist als Bau ganz gewiß nicht ideal. Schon das unglückselig mißgebaute Treppenhaus kündigt fatale Dinge an. Aber ohne Zweifel läßt sich die Galerie schon durch maßvolle Umbauten sympathischer gestalten. Rein räumlich genügt sie jedenfalls für den Augenblick, sofern die Siebung des Bildermaterials klug fortgeführt wird. An Umbauten ist insbesondere eine Verlegung der Türen in sämtlichen Nordkabinetten zu wünschen. Die Passagen müssen wie in den analogen Räumen der Alten Pinakothek unmittelbar an den Fenstern entlanggeführt werden. Heute geht die Passage die den Fenstern gegenüberliegenden Wand entlang; infolgedessen hat der Beschauer in dem Moment, in dem er sich in den einzelnen Kabinetten den Bildern zuwendet, immer zuerst das pralle Licht vom Fenster her in den Augen. Das gibt optisch-psychologische Störungen, die viel mehr ausmachen als man denkt. Weiter ergibt sich die Notwendigkeit einer definitiven baulichen Isolierung des Maréessaals. Der griechische Rottmannsaal mit der merkwürdigen Kolonnade und dem eingebauten Dach, das den größten Teil des Oberlichts einem Panoramalichteffekt zuliebe abfängt, kann durch einen Umbau räumlich und künstlerisch ergiebiger werden, ohne daß die Schönheit der Rottmannbilder leidet. Im Parterre muß die Entfernung des Antiquariums gefordert werden. Es ist organisatorisch ein absurder Zustand, daß das Antiquarium im Erdgeschoß der Neuen Pinakothek untergebracht ist: gerade so wie es unmöglich erscheint, daß die Vasensammlung dauernd im Parterre der Alten Pinakothek verbleibt. Durch die Entfernung der Antiken würde in beiden Galerien für Bilder Platz — und kein schlechter Platz gewonnen. Im übrigen wird eine bauliche Erweiterung der Neuen — und wohl auch der Alten — Pinakothek in den nächsten Jahren unvermeidlich werden. Die Sache liegt bei der Neuen Pinakothek insofern günstig, als da eine pietätvolle Schonung der gegebenen Bauform eine überflüssige Sentimentalität wäre. Der Bau Voits gehört einer Periode des Niedergangs der Münchener Baukultur an. Er ist nicht entfernt so wertvoll wie der Bau der Alten Pinakothek, der auf Klenze zurückgeht, und bleibt überhaupt hinter allen Bauten der Ludwigischen Bauperiode weit zurück. Darum wird selbst ein radikaler Umbau, sofern er intelligent gemacht wird, nicht die Zerstörung eines Wertes bedeuten. Die Erweiterung würde naturgemäß nach Süden vorgreifen müssen. Nach Norden würde die Erweiterung aus zwei Gründen erschwert sein: dort kämen gegnerische Interessen der Adjazenten — der Bewohner der Heßstraße — in Frage und außerdem sind die Nordkabinette auf die bestehende Fensterbeleuchtung angewiesen. Auf der Südseite — in der Richtung der Theresienstraße — sind keinerlei Adjazenteninteressen gefährdet. Die Südräume haben Oberlicht. Dort kann angebaut werden. Ohne Zweifel würde der Hof wenigstens den Bauplatz gratis geben: wenigstens möchte man ihm gern mit dieser Annahme schmeicheln. Da die Fresken Nilsons durch die Witterung längst zerstört sind, wird auch in diesem Punkt eine Besorgnis nicht nötig sein. Außerdem ist die Erweiterung nach Süden schon rein im Interesse der architektonischen Beziehung zu der gegenüberliegenden Alten Pinakothek das Gebotene. Alle Faktoren treffen aufs Günstigste zusammen. Auch die Proportionen des Platzes lassen eine Erweiterung dieser Art zu. Die Neue Pinakothek ist erheblich kleiner als die Alte Pinakothek. Sie kann ohne Störung der Platzproportionen beinahe auf das Volumen der Alten Pinakothek gebracht werden — zumal, wenn, wie es schließlich doch nötig sein wird, die gegenüberliegende Alte Pinakothek korrespondierend nach Norden hin erweitert wird. Es kommt natürlich im konkreten Fall alles darauf an, daß die Arbeit in die Hände eines geeigneten Architekten gelegt wird. Die Persönlichkeit erscheint geradezu gegeben: Theodor Fischer, der die Anpassung des Augustinerstocks — einer alten Kirche mitten in der Hauptstraße — an die kommerziellen Interessen der City mit so feinem und so modernem Gefühl in die Wege leitet und in dem großen neuen Polizeigebäude soeben ein ganz ausgezeichnetes Beispiel originellen, von leerem Historizismus ganz freien Anschlusses an das Gegebene geboten hat, würde diese Aufgabe sicher glücklich lösen. Ohne konservativ zu sein, wie Seidel es war, würde er das Neue doch aus dem Alten hervorgehen lassen. Dies ist die Baufrage. Allein sie sollte in ihrem weitesten Umfang selbstverständlich erst dann gelöst werden, wenn die Galerie innen bis zu dem Grade ausgewachsen ist, daß man die architektonischen Notwendigkeiten übersehen kann. Die Galerie muß von innen heraus umgebaut werden. Technische Fragen, wie die Anlage einer Heizung in der vom Publikumswitz im Gegensatz zur Alten Pinakothek »Kalte« Pinakothek genannten Neuen, sind wohl unmittelbar spruchreif. Vielleicht ergibt sich eines Tages auch die Notwendigkeit einer totalen Niederlegung des Voitschen Gebäudes, die Notwendigkeit eines Neubaus von unten auf. Aber dann soll eben der Neubau auch an der Stelle errichtet werden, an der Voits Altbau stand. In jedem Fall wäre es eine Leichtfertigkeit ohnegleichen, wenn man heute irgendwo einen Neubau hinstellen wollte. Dilettantisch geschäftig wäre auch der Gedanke, für die Tschudi-Spende und das, was noch aus ihr werden kann, eine Spezialgalerie zu errichten. Wenn die kläglichen Mittel, die der bayrische Staat im ganzen für die Neue Pinakothek aufbringt, einmal eine beträchtliche Vermehrung erfahren sollen, dann sollen diese Zuschüsse rationell

verwendet werden. Die $2^1/_2$ Millionen sollten der Ergänzung der Bilderbestände und den vorderhand nötigen baulichen Veränderungen zugute kommen. Das ist die Not des Augenblicks. Die Galerie soll zunächst als Sammlung auf das Niveau gebracht werden, das gefordert werden muß. Man sollte lieber einen Delacroix kaufen als einen Neubau forcieren. Die Galerie muß innen einigermaßen fertig sein, bevor man einen Bau errichtet, bevor man die Galerie architektonisch projiziert.

Es war bereits von der Alten Pinakothek die Rede. Die Bewahrung der Vasensammlung im Erdgeschoß der Alten Pinakothek ist auf die Dauer ein Unding. Aber nicht nur die Bewahrung der Vasensammlung. Auch die graphische Sammlung bedarf — im eigenen Interesse wie in dem der Alten Pinakothek — auf die Dauer wohl einer anderen Unterkunft. Das Cabinet des Estampes ist in der Pariser Nationalbibliothek untergebracht. Da das bayrische Reichsarchiv, das zurzeit das halbe Parterre der Münchener Staatsbibliothek inne hat, auf die Dauer eines eigenen Gebäudes nicht entraten kann, würde man die graphische Sammlung in das Parterre der Bibliothek verlegen können. Das hätte den Vorzug, daß die kunsthistorischen Arbeiter zwischen beiden Instituten, der Bibliothek und der graphischen Sammlung, rascher verkehren könnten als bisher. Es hätte auch den Vorzug, daß die Anschaffung von Bücherdubletten — eine höchst verschwenderische Sache — vermieden werden könnte. Heute findet man oft die teuersten kunsthistorischen Buch- und Mappenwerke in beiden Instituten; andererseits fehlen wesentliche Sachen in beiden. Hier könnte ein Institut zum Vorteil des anderen und zum Nutzen der Einheit der Benutzung entlastet werden. Diese Organisation der Dinge wäre selbst dann zu wünschen, wenn die Bibliothek die Räume, die heute dem Reichsarchiv gehören, schließlich selber forderte; in diesem Fall müßte sie anbauen — wozu jedenfalls das Gelände nach rückwärts nicht fehlt. Im Interesse der Alten Pinakothek, von der wir ausgingen, liegt schließlich eine bessere Ausnützung der südlichen Parterreräume. Heute findet man dort einen endlosen Korridor, aus dem ein geschickter Architekt eine große Zahl von Kabinetten machen könnte. Es käme freilich darauf an, für die Belichtung der inneren Parterreräume einen Modus und für diese Parterreräume selber eine kluge Verwendung zu finden.

Für die Placierung der Vasensammlung und des Antiquariums ist der denkbar schönste Ort schon heute gegeben. Das Gebäude, das gegenwärtig der Sezession für ihre Ausstellungen überlassen ist, muß schließlich dem Zweck überantwortet werden, den es klassisch ausfüllen kann: in dem Hause gegenüber der Glyptothek, in dem wunderlichen, dennoch bezaubernden Stück Griechenland im Herzen Münchens, haben Vasensammlung und Antiquarium ihre natürliche Heimat. Die Sezession wird auf die Dauer dieses Haus um so weniger beanspruchen können, als sie von Jahr zu Jahr an Wesentlichkeit einbüßt. In einigen Jahren wird der Glaspalast für sie vielleicht nicht mehr allzu paradox erscheinen.

Bei dieser Gelegenheit müssen ein paar Worte über die Glyptothek gesagt werden. Die Ankaufspolitik der Glyptothek ist geradezu lächerlich: das heißt die Ankaufspolitik, die den staatlichen Erwerbungen moderner Plastik zugrunde liegt. Man hat im Lauf der Jahre eine Anzahl moderner Plastiken erworben. Außer einem Hudler — über den man wahrhaftig noch sehr geteilter Meinung sein kann — und einem Meunierkopf ist kaum eine einzige einigermaßen wesentliche Arbeit dabei. Es kann gar nicht dringend genug verlangt werden, daß man die modernen Staatsankäufe aus der Glyptothek, in der sie fast alle wie jämmerliche Blaspheme wirken, entfernt. Die Glyptothek soll rein der Antike gewidmet sein. Die modernen Dinge könnten in den Räumen des alten ethnographischen Museums, das in absehbarer Zeit frei werden wird, eine Unterkunft finden, die zwar gewiß an sich nicht ideal, aber für die allermeisten dieser modernen Plastiken noch immer viel zu gut wäre. Wenn es dahin kommt, so soll damit einer besseren Ankaufspolitik selbstverständlich nicht ein Riegel vorgeschoben sein. Aber die Sammlung moderner Skulpturen soll erst etwas sein, bevor sie einen besseren Raum beansprucht. Die Räume an den Hofgartenarkaden würden für viele Jahre genügen. Ist es nicht geradezu ungeheuerlich, daß München sich keine Sammlung von Porträtbüsten Hildebrands gesichert hat? Ist es nicht ein Skandal, daß man in München nicht einen einzigen Rodin sehen kann? Wir haben heute Bildhauer wie Haller, Lehmbruck, Kolbe, Maillol, Fiori, Scharff, Barlach, Archipenko. Matisse hat wundervolle kleine Bronzen gemacht. Aber wer da glaubt, in der Kunststadt München könne man sich von diesen Gütern der Zeit eine Ahnung verschaffen, der ist getäuscht, sofern er sich an die Glyptothek wendet. Dabei befleißigt sich diese Sammlung gegenüber der Masse des Publikums einer großartigen Exklusivität. Die Glyptothek ist zwar in der Woche wiederholt gratis zugänglich; aber am Sonntag fordert sie eine Mark Entree. Odi profanum vulgus et arceo? Dann muß man aber schon etwas mehr Talent im Einkaufen haben und nicht moderne Dinge hinstellen, die selber ein vulgus profanum sind. Diese Dinge müssen einmal öffentlich erörtert werden. Der stuporöse Zustand der Glyptothek, der mindestens für die neueren Teile der Sammlung existiert, darf nicht weiterdauern. Hier stehen die Interessen der Kunst auf dem Spiel. Wenn es dahin gekommen ist, so trägt allerdings die Öffentlichkeit, die sich um die Dinge nicht kümmerte, und die exemplarische Stumpfheit der Parlamentsmajorität den größeren Teil der Schuld. Denn jede Stadt hat die Kunst, die sie verdient.

Noch eines ist hier zu bedenken. Der Königsplatz, der westlich von den Propyläen, südlich vom Sezessionsgebäude — der bekannten korinthischen Architektur — und nördlich von der Glyptothek eingefaßt wird, bedarf zu seiner architektonischen Geschlossenheit auf die Dauer unbedingt eines Ausbaus. Man hat reichlich mit Bäumen und Grün gearbeitet, ohne zu empfinden, daß diese beliebten sentimentalen

Stückchen Natur gar nicht in der Logik solcher Plätze liegen. Sie müssen ganz Stein sein. Die vorhandenen Architekturen des Königsplatzes müßten architektonisch verbunden sein. Der Platz braucht eine steinerne Umgrenzung. So könnte man noch für allerlei Sammlungsobjekte — etwa numismatische — Raum schaffen: vielleicht auch für die zeitweilige Aufstellung von Sammlungsobjekten in freier Luft. Die ziemlich rohen römischen Büsten, die heute unsäglich plump in einem schönen Saal der Glyptothek in langen Reihen stehen, würden in einer halboffenen Kolonnade vielleicht sehr gut aussehen.

Das ethnographische Museum des Staates ist noch immer in die viel zu engen Räume am Hofgarten eingepfercht. Man hat — dies muß unbedingt anerkannt werden — das Mögliche getan, um in den knappen Räumen möglichst viel von den Schätzen der Sammlung auszubreiten. Man erfährt so wenigstens einigermaßen, was vorhanden ist. Aber es ist greulich, in diesen Räumen zu wandern. Man fühlt sich zwischen diesen eng aneinandergeschobenen Kästen und Vitrinen wie in einem gefährlichen Labyrinth. Wer psychologisch auch nur ein wenig subtil ist, wird diese Räume überhaupt nicht ohne Beklemmung betreten können. Man erstickt. Man kann sich kaum wenden, ohne irgendwo anzustoßen. Dabei enthält diese Sammlung eine Fülle von Dingen, die so unsagbar schön sind, daß man sich vom Einzelnen kaum trennen kann. Eine glückliche Placierung der Schätze in einem würdigen Hause würde aus dieser Sammlung eines der prachtvollsten Museen Europas machen. Über die besondere Aktualität der exotischen Kunst in unserer Zeit für die Kunst unserer Tage braucht kaum gesprochen zu werden. Als Platz für den Bau kommt eigentlich nur ein bestimmter Ort in Frage: ein Platz gegenüber dem Nationalmuseum. Dort würde das ethnographische Museum organisch angeschlossen sein. Dort ist auch bereits die peruanische Sammlung untergebracht; diese auserlesen schöne Kollektion peruanischer Keramik und peruanischer Gewebe füllt einige Räume in dem westlich vorgeschobenen Pavillon des Nationalmuseums. Der nötige Bauplatz am Nationalmuseum ist noch frei. Es wurde unlängst in dieser Zeitschrift gelegentlich des Referats über das Luitpolddenkmal Hildebrands über die Situation ausführlich gesprochen. Nun hat man es in der Hand, den Platz in der durch die Situation geforderten Weise auszubauen. Den Platz, der nach der Errichtung eines ethnographischen Museums an der Prinzregentenstraße freibleibt, sollte man zeitig für ein Kunstgewerbemuseum reservieren. München — es ist nicht zu glauben — besitzt kein Museum für modernes Kunstgewerbe. Hier wäre der Platz. Dieses Projekt würde im Ganzen einmal einen inneren Zusammenhang ergeben. Die Sammlungen stünden in einer glücklichen sachlichen Verbindung. Es würde aber auch außerdem eine großzügige und einheitliche architektonische Behandlung des schönen Platzes möglich machen. Von allem Übrigen abgesehen, wäre es rein nach der Idee des Zusammenhangs der Sammlungen aberwitzig, eine zweite Neue Pinakothek, wie es schon vorgeschlagen worden ist, an diesen Platz zu bauen.

Das sind etwa die Nöte, die das künstlerische München zurzeit bewegen. Die Probleme sind drängend. Aber im Ganzen sind sie nicht derart, daß sie glückliche Lösungen ausschließen, und in den meisten Fällen gestattet die Gunst der Umstände sogar phänomenale Lösungen. Allerdings muß man von dieser Gunst profitieren. *WILHELM HAUSENSTEIN.*

## DIE UMGESTALTUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES WIENER HOFMUSEUMS

### DIE SÄLE DER BAROCKITALIENER

Seit an dieser Stelle zum letztenmal über die Umhängung der Gemäldesammlung des Wiener Hofmuseums berichtet wurde[1]), sind weitere fünf Säle mit den zugehörigen Kabinetten in vollständig neuer Gestaltung dem Publikum wieder freigegeben worden: noch im Sommer die Säle der Barockitaliener und kürzlich die Säle der deutschen Schulen mit den entsprechenden Kabinetten. Bei der Umgestaltung der Galerie ist es von unschätzbarem Vorteil, daß eine große Anzahl von Bildern ausgeschieden werden kann, die ja in der künftigen Sekundärgalerie im neuen Flügel der Hofburg eine würdige Aufstellung finden werden. Man konnte bei der Neuhängung der barocken Italiener besonders frohe Erwartungen hegen, weil diese Bilder, die wie andere kaum, dazu bestimmt sind, in abgeschlossenen Einzelräumen oder auf großen Wandflächen zu wirken, bisher in gänzlich unzulänglicher Weise eng neben- und übereinander gereiht waren, so daß kein einziges zu voller Geltung kam. Diese Erwartungen sind durchaus erfüllt worden. Alle Bilder weisen Qualitäten auf, die bisher dem Genusse entzogen waren, und man kann behaupten, daß sie durch die neue Aufstellung dem Genusse des Publikums erst eigentlich erworben worden sind.

Bei der Bespannung der beiden Säle und des Kabinetts hatte man Gelegenheit, die bei der Umhängung der ersten beiden Säle gemachten Erfahrungen zu verwerten. Überall wurde in den Sälen oben an den Wänden ein unbespannter breiter Streifen weiß stehen gelassen, der in seiner Farbe der Decke sich anschließt. Dadurch fällt die Wandfläche nicht so hoch aus, eine Bilderverteilung nötig zu machen, die einzelne Stücke dem betrachtenden Auge in unsichtbare Höhen entführt, wie es früher oft der Fall war. So wurden mit Glück die in der Gestaltung der Architektur selbst gelegenen Mängel bekämpft. Als Bespannung wurde für alle drei Räume einheitlich ein nicht zu grelles Grün gewählt, das sich an allen neu gehängten Wänden als günstige Folie der Bilder bewährt. Die Bilderverteilung ist in fast allen Fällen gut getroffen, da alle Stücke ihren künstlerischen Qualitäten entsprechend angebracht sind. Dies hat vielleicht im ersten Saal das Gesamtarrangement etwas ungünstig beeinträchtigt; dagegen ist die Gruppierung im zweiten Saal und in dem Kabinett in geradezu mustergültiger Weise getroffen.

[1]) Vergl. Kunstchronik XXIV, Hefte 24 und 31.

Im folgenden ist die ungefähre Anordnung der neuen Aufhängung angegeben, wobei die neu aus den Depots hinzugekommenen und umbenannten Bilder besonders berücksichtigt sind. Das Glanzstück des Saales III ist die Schmalwand mit den Caravaggios; besonders ihr großes Mittelstück, die Madonna vom Rosenkranz (496) hat gegenüber ihrer früheren Aufstellung unendlich gewonnen und auch die Anordnung der anderen Bilder dieser Wand, die mit ihrer matten Farbengebung sehr gut zu der neuen Bespannung passen, ist trefflich gelungen. Oben hängen zwei Schulbilder Caravaggios, links die Geißelung Christi (476a), neu aus dem Depot hinzugekommen, rechts der kreuztragende Christus (476), der bisher als bolognesische Schule bezeichnet war, unten links David mit dem Haupte Goliaths (485) von Caravaggio selbst, ihm gegenüber der reuige Sohn (543) von Guercino, der recht gut in dieses Ensemble hineinpaßt. Rechts von der Tür sind die Judith (502) von Saraceno und das Bildnis eines jungen Mannes (471), Schulbild Annibale Carraccis, angebracht. An der Querwand gegenüber hängen in der Mitte unten die Taufe Christi (551) von Guido Reni, links Johannes der Täufer (521) von Guercino, während Martha, die ihre eitle Schwester tadelt (562), von Elisabetta Sirani über dem mittleren Bilde im Format und auch in der Qualität etwas verloren geht und gelegentlich durch etwas Besseres ersetzt werden könnte. Links von der Tür sind als Füllsel die Judith (432) von Padovanino und ein Schulbild Guido Renis, eine Sibylle (547) gehängt. Die Längswand rechts davon wird durch die Tür in zwei ungleiche Teile zerlegt. Der linke entspricht in der Bilderverteilung der eben besprochenen Querwand, auch hier unten drei Bilder, in der Mitte ein prächtiger, erst kürzlich dem Depot entnommener Pietro da Cortona, der heilige Martin, der ein totes Kind erweckt (357a), der demnächst von seinem Entdecker an geeigneter Stelle publiziert werden wird, links Susanna im Bade (345) von Jacopo da Empoli, rechts die Beweinung Christi (347) von Gigoli, auch hier über dem großen Mittelbild noch ein kleines Gemälde, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (354) von Gentileschi; auch dieses geht, wie das entsprechende von Sirani auf der anstoßenden Wand, etwas verloren und ist qualitativ noch schwächer. Dafür ist an der Hängung der rechten Seite dieser Längswand nicht das Geringste auszusetzen; sie schließt sich würdig an die rechts anstoßende Caravaggiowand an und hat mit dieser den Vorzug, daß in ihren Bildern keine grellen Farben vorkommen, so daß sie mit der Bespannung gut harmoniert. Das große Mittelstück bildet hier die Vermählung der heiligen Katharina (123) von Domenico Feti, links davon hängt Moses vor dem Dornbusch (118) ebenfalls von Feti, rechts Moses (582) von Le Valentin de Boulogne, darüber der heilige Sebastian (480) von Cavedone, Maria mit dem Kinde und der heiligen Anna (486) von Caravaggio und die reuige Magdalena (360) von Pietro Ricchi. Schwierig gestaltete sich die Behängung der anderen Längswand, da ihre Fläche mit einer Reihe kleinerer Bilder verschiedenen Formats bedeckt werden sollte. Man wählte drei größere Stücke in Hochformat, deren zwei, links die Beweinung Christi (342) von Procaccini, rechts der Traum des Josef (336) von Daniele Crespi die beiden Flügel und Christus, der den Aposteln Petrus und Paulus erscheint (335), von Giovanni Battista Crespi die Mitte der Wand einnehmen. Das letztere Bild ist als Mitteldominante der großen Wand etwas klein und würde, wenn es nicht durch etwas Größeres ersetzt werden kann, gut noch ein kleines Gemälde über sich zur Verstärkung der Mittelachse vertragen. Zwischen diese drei Pfeiler sind die übrigen kleineren Gemälde, je eine rechteckige Füllung rechts und links bildend, eingereiht; links die Zerstörung Jerusalems (583) von Nicolas Poussin, das Bildnis eines Geistlichen (105) von Baroccio, das allerdings mit seiner cinquecentesken Härte wenig in das barocke Milieu paßt, Hagar, die in das Haus Abrahams zurückkehrt (357), von Cortona, Venus und Adonis (470) von Annibale Carracci, Christus und die Samariterin (346) von Lorenzo Lippi, rechts Rebekka am Brunnen (339), florentinische Schule des 17. Jahrhunderts, der heilige Franziskus (483) von Lodovico Carracci, Christus im Hause der Martha (49a) von Bronzino, aus dem Depot hinzugekommen, der heilige Franziskus (469) von Agostino Carracci, die Jahreszeiten (552) von Guido Reni. Die Bilder dieser Wand sind etwas farbiger als die anderen dieses Saales, wirken im Gesamtton etwas rot und sind lebhaft gegenüber dem Grün der Bespannung.

Während im Saal III sich vielleicht einiges noch bessern ließe, kann man den Saal IV, mit dem Rest der Barockitaliener größeren Formats behängt, uneingeschränkt loben. Die prächtigen Riberas, Crespis und Salvator Rosa kann man, nun endlich aus unzugänglichen Höhen herabgerückt, in ihren prächtigen Details bewundern, während die mehr dekorativen Luca Giordanos an den ihnen entsprechenden Stellen voll zur Geltung kommen. Glänzend präsentiert sich die Hauptwand mit dem großen Engelsturz (491) von Luca Giordano als mächtiger Dominante, der sich rechts und links oben je drei dekorative Stücke desselben Meisters mit Szenen aus dem Marienleben (492 bis 495, 490, 495a), letzteres aus dem Depot hinzugekommen, anschließen. Unten hängen rechts und links je ein prächtiger Ribera, Christus und die Schriftgelehrten (507) und die Kreuztragung Christi (501), an den Flanken links die Gerechtigkeit, die zu den Landleuten entflieht (528), mit der schönen Campagnalandschaft von Salvator Rosa, rechts Christus und die Jünger zu Emaus (510), neapolitanische Schule des 17. Jahrhunderts. Die Längswand gegenüber ist durch die Tür in zwei gleiche Teile geteilt. Auf der linken Seite ist eine Gruppe mit dem Tode des heiligen Josef (534) von Carlo Maratta in der Mitte placiert; von diesem unten links hängt Pera und Simon (542) von Carlo Cignani, rechts der Tod der Kleopatra (567) von Cagnacci, oben links der heilige Hieronymus (566) von demselben, rechts der reuige Petrus (503) von Ribera. In der Gruppe rechts von der Tür wiegen die Genuesen vor. In der Mitte unten hängt Noah, der die Tiere in die Arche gehen läßt (434), von

Castiglione, gut sichtbar, nur in den Farben etwas zu zart und zu hell für die grüne Bespannung, darüber die Anbetung der Hirten (514a) von Andrea Vaccaro, links Johannes der Täufer mit den Schriftgelehrten (426) von Strozzi und die Einsiedler mit den Raben (132) von Brandi, rechts die arme Witwe von Sarepta (429) und ein männliches Bildnis (425a) von Strozzi. Die Mitte der Schmalwand rechts davon nimmt die große Kreuzabnahme (529) von Solimena ein, unten hängt links der Leichnam Christi (368) von Trevisani, rechts Kains Brudermord (564) von Cantarini, darüber rechts und links je ein dekoratives, schmales Längsbild von Luca Giordano, der Traum des heiligen Josef (489) und der Tod des heiligen Josef (488). Während an der Hängung der drei bisher besprochenen Wände dieses Saales auch nicht das Geringste auszusetzen war, scheint die letzte Schmalwand vielleicht doch noch einiger Besserungen fähig. Ihre Mitte ist von der großen Römerschlacht (523) von Salvator Rosa eingenommen. An dieses kleinfigurige Bild sind nun rechts und links ohne große Caesuren die prächtigen großfigurigen Giuseppe Maria Crespis Achilles und der Zentaur Chiron (337) und Äneas, die Sibylle und Charon (338) angereiht. Diese enge Aneinanderreihung von Bildern mit so verschiedenen Figurengrößen wirkt etwas irritierend. Die kleinen Riberas, ein Philosoph (508) und ein Mathematiker (509) über den Crespis wären vielleicht etwas in die Mitte zu rücken, um eine Einheitlichkeit der ganzen Gruppe zu erzielen.

Das Kabinett VI, welches früher Velasquez und einige andere Spanier beherbergte, hat statt dessen die Barockitaliener kleineren Formats, die vorher heimatlos über alle Räume verstreut waren, aufgenommen, und es ist nun möglich, auch diese kleinen Stücke in einem entsprechenden Ambiente genießen zu können. An der Mittelwand der ersten Abteilung hängt unten Christus und die Samariterin (475) von Annibale Carracci, oben die Allegorie der Weisheit (559) nach Andrea Sacchi. Besonders gut ist die Bilderverteilung der linken Wand dieser Abteilung ausgefallen. Oben in der Mitte hängt Maria mit dem schlafenden Christuskind (553) von Guido Reni, links Christus mit der Dornenkrone (548) vom selben Meister, rechts Maria Magdalena (370a) von Bartolomeo Schedone, aus dem Depot hinzugekommen, unten in der Mitte Christus, von Maria beweint (482) von Annibale Carracci, links der Gigantenkampf (113) von Cavaliere d'Arpino und Christus in der Vorhölle (448) von Alessandro Turchi, rechts Christus, der die Makler aus dem Tempel treibt (100) von Francesco Morandini, früher Vasari zugeschrieben. An der rechten Wand hängt unten in der Mitte die reuige Magdalena (369) von Furini, links der heilige Franz (473) von Annibale Carracci und Saulus und Ananias (358) von Pietro da Cortona, rechts die heilige Familie (502a) von Carlo Saraceno, früher Elsheimer zugeschrieben, und die büßende Magdalena (568) von Cagnacci, oben die Kreuztragung Christi (453) von Ippolito Scarcella, früher Pietro della Vecchia, der reuige Petrus (555) von Guido Reni und ein weibliches Brustbild (430a), venezianisch, 17. Jahrhundert, aus dem Depot hinzugekommen; letzteres Stück, das von keiner besonderen Qualität und ohnedies nicht in gutem Erhaltungszustand ist, wäre vielleicht besser im Depot verblieben. Über der Tür hängt Maria mit dem Kinde und dem kleinen Johannes (550) von Guido Reni.

In der zweiten Abteilung dieses Kabinetts sind in günstiger Weise neben anderem die kleinen Domenico Fetis zusammengestellt. An der linken Wand in der Mitte hängen die beiden kleinen Prachtstücke, ein Marktplatz (116) und der Traum des Jakob (121), rechts und links daneben Artemisia (122) und der schlafende Petrus (117), in der oberen Reihe die heilige Margarete (124) und zwei kleine Giulio Carpionis, eine Allegorie (442) und das Bacchusfest (445). An der rechten Wand hängen unten drei mehr skizzenhafte Stücke von Feti, der Triumph der Galathea (115), die Flucht nach Ägypten (119) und der tote Leander (120), in der Reihe darüber Liriope und Teiresias (444) von Carpioni, ein Lautenspieler (474) von Antonio Carracci und das Bildnis eines Mannes (427) von Strozzi, über der Seitentür als Füllsel Judith mit dem Haupte des Holofernes (581) von dem Franzosen Simon Vouet, in die Galerie aus dem Depot neu hinzugekommen. *K. M. S.*

## PERSONALIEN

Zum Konservator bei der Antikenabteilung der Kaiserlichen Eremitage ist Dr. **Oskar Waldhauer** ernannt worden; bei dem wissenschaftlichen Rufe, den er in jungen Jahren zu erwerben wußte, wird diese Ernennung mit allgemeiner Befriedigung begüßt werden. Sein Vorgänger im Amte, **Baron Peter von Meyendorff**, mußte vor kurzem zum größten Bedauern der Direktion wegen körperlichen Leidens in den Ruhestand treten. *—chm—*

## WETTBEWERBE

**Die nächstjährigen Staatspreise der Berliner Akademie der Künste.** Die Wettbewerbe um die großen Staatspreise der Berliner Akademie der Künste im Betrage von je 3300 M. finden im Jahre 1914 auf den Gebieten der Malerei und der Bildhauerei statt. Zugelassen werden nur Künstler preußischer Staatsangehörigkeit, die das 32. Lebensjahr noch nicht überschritten haben. Bewerbungen haben entweder bei der Akademie der Künste in Berlin bis zum 15. April 1914 oder bei den Kunstakademien in Düsseldorf, Kassel, Königsberg i. Pr. und dem Staedelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. bis zum 8. April 1914 zu erfolgen,

## AUSSTELLUNGEN

× **Lesser Ury** hat in seinem Berliner Atelier eine Ausstellung veranstaltet, die Gemälde und Zeichnungen des letzten Jahres umfaßt. Auch im vergangenen Sommer hat Ury hauptsächlich in Holland Studien gemacht, diesmal nicht in Domburg, wie 1912, sondern in der Gegend bei Rotterdam, und eine große Anzahl stimmungsreicher Landschaften von dort mitgebracht. Namentlich einige Gemälde, die leuchtende Helligkeit mit reichster Tongebung verbinden und die sommerliche Farbenpracht der Ebene unter schwer sich ballenden Wolkenmassen wiedergeben, fesseln stark. Daneben mehrere Stilleben, Blumenvasen gegen dunklen Grund, und Berliner Cafészenen, in denen Ury Motive seiner Frühzeit mit lebhafterer Palette wieder aufnimmt. Auch mehrere Kohlezeichnungen, die ländliche

Gestalten in kräftiger Stilisierung beobachten, entstammen älteren Studien.

**Internationale Kunstausstellungen in Paris.** Das Ministerium der schönen Künste in Paris befaßt sich zurzeit mit einem interessanten Projekt. Man verdankt es Armand Dayot, dem bekannten Inspektor der schönen Künste, der die Anregung dazu von der letzten internationalen Kunstausstellung in München mit nach Hause gebracht hat. Auch in Paris sollen alle vier Jahre solche Ausstellungen stattfinden, aber in noch größerem Umfange als in München oder in Venedig. Das ganze Grand Palais würde der Kunstschau eingeräumt, die eine Hälfte den Franzosen, die andere der Gesamtheit der Ausländer. Alle vier Jahre würden also die beiden großen Frühjahrssalons — wahrlich kein Unglück! — ausfallen. Außer Bildern und Statuen sollten auch Bronzen, Medaillen, Elfenbeinarbeiten zu sehen sein, alles, was in die Kategorie der angewandten Kunst mit einbezogen werden kann. Also auch Porzellan, Fayencen, Emails, Schmiedearbeiten, getriebenes Zinn oder Blei, Stickereien, Bucheinbände, Goldschmiedearbeiten, Spitzen. Und dann vor allem Innendekoration und Zimmereinrichtungen. Die Jury würde vom Staat ernannt und sich aus Ministerialbeamten, Künstlern, Kunstkritikern und sogar Sammlern nnd Kunstliebhabern zusammensetzen. Auf welche Weise auch die Jury operieren mag — der Modus der Einladung hat am meisten für sich —, soviel steht fest, man wird in der französischen Abteilung nicht nur die Hors Concours und die erbeingesessenen Mitglieder, die jeden Salon wie ein Ballast erdrücken, zu sehen bekommen, sondern, da es sich um einen scharfen Wettbewerb handelt, den ganzen Umfang der französischen Produktion. Und man wird die Kunst der auswärtigen Nationen, die einer eigenen Jury unterstellt ist, endlich einmal ihrem wahren Gesicht nach in Paris kennen lernen. Denn die Jurys der offiziellen Salons nehmen durchwegs nur Nachahmungen, d. h. Huldigungen an die französische Kunst an. Dayots Projekt ist von weittragender Bedeutung gerade für Deutschland. Nirgends würde seine Kunst, die bildende wie die angewandte, ihrer Vorzüge und ihrer Schwächen sich so bewußt, wie in Paris, das, wie Maeterlinck einmal in einer Rede in Berlin sagte, immer noch das ästhetische Gewissen der Welt bedeutet, und sie könnte sich danach orientieren.

Mag der Antrag Dayots nun sich verwirklichen, oder wie soviel andere Volksbeglückungsvorschläge in einem Aktenschranke einem langsamen Erstickungstod verfallen, als Zeichen der Zeit ist er immerhin bemerkenswert. Während des ganzen 19. Jahrhunderts hat sich die französische Kunst selbstherrlich abgeschlossen und in grandioser Inzucht eine kaum je vorher erklommene Höhe erreicht, braucht sie nun Ansporn und Blutauffrischung von außen? Oder will Frankreich den für sich so gefährlichen Wettkampf einer internationalen Kunstgewerbeschau, wie sie für 1916 geplant ist, von sich abwenden und auf einem günstigeren Terrain Stellung nehmen? Für 1915 hat Dayot seine erste Ausstellung anberaumt. Qui vivra, verra. *A. D.*

**Der Salon für farbige Originalgraphik bei Georges Petit in Paris.** Die Malerei unserer Epoche hat sich zweifellos gegen früher durch Hervorkehren der Gebärde und der seelischen Stimmung verinnerlicht. Die Anekdote, das rührsame Ans-Herz-Greifen, das epische Schildern von Gegenständen sind aus ihr verschwunden. Sie fanden in der Graphik, in dieser von vornherein auf das Illustrieren gerichteten Kunst, die gegebene Zufluchtsstätte. Dort läßt sich Detail und Genre kultivieren, die das moderne Gemälde vorenthält. Nun gibt man der Radierung oder dem Holzschnitt noch durch Auftragen von Farben das Aussehen eines Ölbildes, und dieser Zwitter wird reißenden Absatz finden. Für 4 Millionen farbige Graphik ist, wie die Einleitung zum Katalog der Ausstellung berichtet, in den letzten 10 Jahren in Frankreich verkauft worden. Wie leicht ist es nun, Kunstfreund zu sein. Für höchstens 100 Frs. kann man mit einem »Bild«, dazu noch von einem anerkannten Meister, seinen Salon schmücken. Das Zeitalter des Phonographen, des Kinos, des Pianolas erlebt in der farbigen Griffelkunst eine Art Apotheose.

Immerhin ist es erstaunlich, zu welchen technischen Raffinements es dieser neue Kunst- (oder Industrie-?) zweig gebracht hat. Hier ist der Strich der Nadel zart wie ein Hauch, die Farben dagegen sind reich und klar aufgetragen. Diese Art Radierungen ahmen Aquarelle täuschend nach. »Die Pergola« von Vignal könnte ein Musterbeispiel dafür sein. Das andere Extrem ist, die Nadel tief und ehrlich in die Platte einzugraben und die Farbe nur wie eine leise Tönung wirken zu lassen. Zweifellos steht die letztere Methode künstlerisch höher, und es ist nicht zu verwundern, daß sich ihrer gerade die stärkste Persönlichkeit dieser ganzen Bewegung bedient: Raffaëlli. Bei ihm allein vergißt man allen ästhetischen Vorbehalt, empfindet man die farbige Radierung nicht als Notbehelf, sondern als Bereicherung. Seinen radierten Landschaften, wie er sie bei Petit zeigt, fehlt alles Liebäugeln mit dem Beschauer, vielmehr mit dessen Salonwand. Sie sind so sachlich wie seine Bilder. Treffend hat Gustave Kahn, der bekannte Dichter und Kunstschriftsteller, kürzlich diese Eigenart Raffaëllis in einer Rede gekennzeichnet: »Eifersüchtig haben Sie sich (auch in den Radierungen) die absolute Wahrhaftigkeit des Blickes erhalten. Sie suchen nie das Gesehene in eine Feerie umzuwandeln. Sie haben kein Vorurteil. Sie sind vor der Natur wie ein denkender Spiegel; daher innerhalb der Einheit Ihres Werkes diese erstaunliche Vielseitigkeit.« Auch dies fällt auf, wie sehr Raffaëllis Technik der Pariser Landschaft sich anpaßt. Die Radiernadel registriert die starken zeichnerischen Akzente, mit denen ein Baumstamm etwa, ein Vorortbürger, ein Kirchturmdach in der Landschaft dastehen, indessen in den ganz diskret aufgesetzten Farben die weiche französische Luft ihr Äquivalent findet. *A. D.*

In **Wien** ist die »**Ausstellung österreichisches Kunstgewerbe 1913—14**« vor kurzem eröffnet worden. Wie in den früheren, durch das österreichische Museum für Kunst und Industrie veranstalteten großen Jahresausstellungen, ist auch diesmal versucht worden, einen Überblick über die gesamte Bewegung des österreichischen Kunstgewerbes zu geben, wobei wohl eine Auswahl nach den allerdings modernen Direktiven der dem österreichischen Museum angegliederten Kunstgewerbeschule in bezug auf künstlerische Originalität und technisch einwandfreie Materialverwertung getroffen ist.

Die Ausstellung ist wie bisher im Museum Stubenring untergebracht und in die Räumlichkeiten des Erdgeschosses im neuen und die Vorhalle und deren Galerie im alten Trakt verteilt. Die Aufmachung der ganzen Ausstellung ist auch heuer vom Architekten Karl Witzmann durchgeführt, ähnlich wie in den früheren Ausstellungen. Den Kern bildet der große Saal im Neubau, der durch mehrere Vitrinenreihen unterteilt ist und vorwiegend die Schmuckgegenstände, Gläser, Gewebe und einen Teil der Keramik enthält. An seinen beiden Längsseiten ist je eine Reihe von Interieurs ausgestellt. In der Vorhalle der alten Trakte befinden sich unter einer Reihe von Teppichen die bedruckten Papiere und auf der Galerie Gewebe und Stickereien.

Unter den ausgestellten Interieurs wäre ein Herrenarbeitszimmer (Raum VI) nach Entwurf von Architekt Karl

Fischl, bei dem höchstens die eintönige Farbe des Fußbodenbelages zu beanstanden wäre, ein Schlafzimmer (Raum XIX) vom Architekten Karl Sumetsberger entworfen, ein trotz seiner Einfachheit angenehm anmutendes Wohnzimmer in einem Landhause (Raum XXIV) nach Entwurf von Architekt Robert Örley hervorzuheben. In ihrer stilistischen Einheitlichkeit vorbildlich ist eine Halle aus Eichenholz (Raum XII) von Josef Hofmann, wenn man von einigen künstlerischen Launen absieht. Endlich sei hier ein prächtiges Empfangszimmer (Raum VII) nach einem Entwurf vom Architekten Arnold Nechansky erwähnt, das durch Anlehnung an Motive der indischen Kunst einen etwas ungewöhnlichen, aber vornehmen Eindruck macht. Bei vielen der übrigen ausgestellten Räume wäre auszusetzen, daß ihrer Ausstattung die Einheitlichkeit fehlt, was vielleicht zum Teil seinen Grund in der Zusammenstellung der ganzen Ausstellung hat, aber doch vermieden werden sollte.

Viel reicher als im Vorjahr sind die geschliffenen und gefärbten Gläser vertreten. Allerhand neue Techniken werden versucht, in denen sich die Künstler noch wenig zurechtfinden, so daß die Qualität dadurch etwas herabgedrückt ist. So sind auch hier die schönsten Stücke in der alten Schlifftechnik ausgeführt, wie die prächtigen Kelchgläser und Pokale (564) nach Entwürfen von Josef Hofmann, die fein ausgearbeitete Dose mit figuralen Gravierungen (566) nach Entwurf von Professor Josef Breitner und die einfachen schmucken Gebrauchsservice des Prager Ateliers Artel. Unter den keramischen Gegenständen, deren plumpe Durchführung dem Wesen ihres Materials nur selten entspricht, verdient ein Kachelofen (Raum II) von Barwig hervorgehoben zu werden. Von seiner Hand stammen auch eine Reihe dekorativer Kleinplastiken, ein Panther (35) aus schwarz poliertem Birnholz, eine Gruppe tanzender Faune (36) aus Eichenholz und anderer aus Ton und Bronze, bei allem die graziöseste Bewältigung der Form mit der vollendetsten technischen Ausführung verbunden. Unter den vielen getriebenen und ziselierten Schmuckgegenständen ist wenig Erfreuliches zu bemerken, selbst die Wiener Werkstätten stehen hier unter dem sonstigen Niveau ihrer Produktion. Unter den anderen getriebenen Silberarbeiten fallen einige nach Entwürfen des eingangs schon erwähnten Architekten Nechansky ausgeführte Stücke angenehm auf. Gegenüber der trostlosen Buntheit der vorjährigen Ausstellung bemerkt man bei den Teppichen und Stoffen eine entschiedene Mäßigung in der Farbe, was unbedingt als Fortschritt des künstlerischen Geschmackes begrüßt werden muß. Besonders eine Reihe von ganz anmutig durchgeführten Batikarbeiten verdient hier noch angeführt zu werden. *K. M. S.*

**Colmar i. Els.** Im großen Kaufhaussaale findet zurzeit eine Ausstellung von Arbeiten des jungen Colmarer Malers Jean Hauth statt. Der Künstler begann seine Studien an der Straßburger Kunstgewerbeschule und besuchte dann in Nancy die Ecole des Arts décoratifs und in Paris die Académie Royale. Es sind meist Landschaften, die recht gewandt und frisch gegeben sind, ohne daß sie jedoch ein gutes Mittelmaß überschreiten. Ein paar Blumenstücke mit figürlichen Studien beanspruchen weniger Interesse.

## SAMMLUNGEN

**Der neu errichtete Flügel des British Museum,** bekannt als »König Eduard VII. Galerie«, ist so weit vollendet, daß er den Behörden des Instituts übergeben werden konnte. Für das große Publikum werden die Räume jedoch erst im nächsten Mai zugänglich sein. Dieser Neubau bildet aber sozusagen nur den ersten Schritt für bedeutende Erweiterungen des Instituts, da die Sammlungen desselben einen solchen Umfang angenommen haben, daß sie daselbst nicht mehr untergebracht werden konnten. Der Erbauer des in Rede stehenden Flügels ist der Architekt Mr. J. J. Burnet. Das hervorstechendste Merkmal bilden in der Front 20 ionische Säulen, die auf einer einfachen, die ganze Länge des Gebäudes durchlaufenden Basis ruhen. Die Behandlung der Architektur schließt sich sowohl innen wie außen dem bereits vorhandenen Stil des Museums an. *O. von Schleinitz.*

## FORSCHUNGEN

**Ein unbekanntes Frühwerk des Gaudenzio Ferrari** wird von Hermann Voss im »Archiv für Kunstgeschichte« rekonstruiert. Es wird mit Hilfe einer im Leipziger Museum aufbewahrten alten Kopie nach Ferrari nachgewiesen, daß die berühmte Madonna dieses Meisters in der Brera ursprünglich in ganzer Figur dargestellt war und später durch rücksichtslose Formatisierung ihre jetzige Gestalt erhielt. Das ursprüngliche schmale Hochformat und die der Ergänzung bedürftige Komposition, wie sie die unbeschnittene Leipziger Replik aufweist, lassen nun keinen Zweifel daran, daß diese Madonna einstmals das Mittelstück eines Triptychons gebildet hat. Die Seitenstücke sucht Voss in zwei bisher ganz unbeachteten schmalen Flügeln mit weiblichen Heiligen nachzuweisen, die sich im Rumjantzeff-Museum zu Moskau befinden und dort dem Marco d'Oggiono zugewiesen waren. Die neue Zuweisung scheint dem stilistischen Charakter der Seitenteile nach sehr einleuchtend und kaum anzuzweifeln. Das Gebiet der Hypothese betritt die von Voss versuchte Zusammenfügung der drei Stücke zu einem Triptychon; allerdings spricht das einheitliche Gesamtbild, das dabei herauskommt, ebenso wie die auffallend übereinstimmenden Maße sehr zugunsten der Rekonstruktion.

Dem Stil nach gehört das Triptychon in Gaudenzios früheste Zeit. Da der Künstler um 1507 in Varallo die Cappella di S. Margherita in S. Maria delle Grazie ausgemalt hat, und das Altarbild heute nicht mehr dort nachweisbar ist, so folgert Voss aus der Übereinstimmung des Ikonographischen, zumal aus dem Vorkommen der hl. Margarete von Cortona auf dem einen Flügel, daß das Triptychon jene Kapelle einstmals geschmückt hat. Wenn nun auch die so bestechend geknüpfte Kette von Folgerungen einstweilen keinen zwingenden Beweis für die Vosssche Rekonstruktion liefert, so bedeutet doch der Beitrag, den ein ausgezeichneter Lichtdruck in der zweiten Lieferung des »Archivs für Kunstgeschichte« wirkungsvoll unterstützt, für die Gaudenzio-Forschung eine bedeutungsvolle Bereicherung, schon weil er die bekannte Brera-Madonna neu beleuchtet und auf zwei interessante Werke des Künstlers erstmalig hinweist. *B.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 12. 12. Dezember 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE ALTMAN-SAMMLUNG IM METROPOLITAN-MUSEUM IN NEW YORK

Im Oktober dieses Jahres wurde an dieser Stelle vom Tode des bekannten amerikanischen Kunstsammlers Benjamin Altman berichtet. Mit berechtigtem Interesse sah man dem Schicksal seiner großartigen, in weiten Kreisen bekannten Sammlung entgegen. Altman verhielt sich während seines Lebens dem Metropolitan-Museum gegenüber zurückhaltend, daher war die Nachricht von seinem Legat an dieses Institut etwas überraschend. Nach dem soeben veröffentlichten Testament des Kunstmäzens hinterließ er sämtliche in seinem Besitze befindlichen Kunstwerke — über die drei luxuriöse Kataloge existieren — dem Metropolitan-Museum unter der Bedingung, daß die Sammlungen immer zusammen, in einer besonderen Abteilung aufbewahrt werden. Er hat auch unter anderem ausbedungen, daß von seinen Bildern niemals mehrere übereinander gehängt werden dürfen — eine beherzigenswerte Bestimmung. Die Altmanschen Sammlungen waren bisher in zwei Gebäuden untergebracht, die der Sammler museumartig ausbauen und einrichten ließ, u. a. auch mit Oberlicht.

Altmans Gemäldesammlung bestand vor allen Dingen aus einer glänzenden Reihe von Niederländern, aber auch Italiener und einige gute deutsche Bilder hat er besessen. Sein Geschmack war konservativ: er hat »die große Mode« nie mitgemacht und besaß somit auch keinen Greco. Moderne Meister hat er überhaupt nicht gesammelt. Nach der Herkunft stammten seine Bilder zum großen Teil aus den beiden Kannschen Sammlungen (Maurice und Rodolphe) in Paris, aber auch die berühmten englischen Sammlungen, die während der letzten Jahrzehnte zur Versteigerung kamen, haben ihm manchen Schatz zugeführt, — leider — fehlt auch Deutschland nicht unter den Tributpflichtigen, denn er hat die Kölner Sammlung Oppenheim um einige der schönsten Stücke gebracht und noch andere deutsche Sammlungen ließen sich hier nennen.

Die wenigen deutschen Bilder sind durchweg erste Stücke: von Holbein die Bildnisse von Lady Rich und Margaret Wyatt, von Dürer die hl. Anna Selbdritt aus dem Couriss'schen Besitz in Dresden, ein Bild, das man in Deutschland jahrzehntelang vergebens an den Mann zu bringen suchte, und ein Fugger-Bildnis von Hans Maler zu Schwaz, das der Freiherr von Heyl in Darmstadt besessen hat. Die Perlen der frühen Niederländer sind das männliche Porträt von Dirk Bouts aus der Sammlung Oppenheim in Köln, das Voll der Spätzeit des Meisters zuschreibt, und vier Werke von Memling, von denen drei — Bildnisse des Ehepaars Tommaso Portinari und mystische Verlobung der hl. Katharina mit dem knienden Stifter im Hintergrund — aus der Sammlung L. Goldschmidt in Paris stammen, während das vierte, ein männliches Bildnis, früher sich ebenfalls in der Sammlung Oppenheim befand. Drei von diesen Memlingschen Bildern, die beiden Portinari-Bildnisse und dasjenige eines alten Mannes aus der Oppenheim-Sammlung, hat Voll in seinem Memling-Werke unter den zweifelhaften Stücken, wohl zu Unrecht, eingereiht.

Voran unter den Niederländern des 17. Jahrhunderts steht Rembrandt mit nicht weniger als dreizehn Gemälden. Als die erste Auflage des Bandes »Rembrandt« in der Serie der Klassiker der Kunst im Jahre 1904 erschien, konnte man Benjamin Altman noch mit keinem Werke des Meisters verzeichnen! Alle 13 Rembrandts hingen damals noch an den Wänden europäischer Paläste: das Selbstporträt und ein männliches Bildnis bei Lord Ashburton, drei Bilder bei Rodolphe Kann — darunter der herrliche Titus, Rembrandts Sohn, — drei andere — einschließlich des »Mann mit dem Vergrößerungsglas« und der »Dame mit der Nelke« — bei Maurice Kann, die Bathseba beim Baron Steengracht, der wunderbare »Connétable de Bourbon« bei Adolph Thiem usw. Von den anderen Großmeistern seien Jan Vermeers van Delft »Schlafendes Mädchen« aus der Sammlung Rodolphe Kann, Frans Hals' »Jonkher Ramp und seine Geliebte« (aus der Sammlung Pourtalès), »Jüngling mit der Mandoline« (Lord Montalt) und »Fröhliche Tischgesellschaft« (Cocxet, Paris), ein prachtvoller Nicolas Maes (R. Kann) und das Selbstporträt Gerard Dous aus der Sammlung Erard in Paris genannt. — An der Spitze der Italiener, von denen Altman nur ein Dutzend Werke besaß, steht Tizians Filippo Archinto, Erzbischof von Mailand, ein Bildnis, das bis vor nicht langer Zeit in der Familie des Dargestellten aufbewahrt wurde. Nur noch ein Gemälde aus dem Cinquecento, Giorgiones Bildnis eines jungen Venezianers aus der Sammlung Savage Landor, fand bei Altman Aufnahme. Alle übrigen Italiener sind Werke der Quattrocentisten: da ist vor allem die hl. Familie von Mantegna, für die der Pariser Händler Kleinberger in der Auktion Weber bei Lepke über eine halbe Million Mark bezahlt hat, dann ein Selbstporträt von Antonello de Messina (Henry Willet), Botticellis Tod des hl. Hieronymus (Capponi), Francesco Francias' Bildnis des Federigo Gonzaga, ein Filippino Lippi, ein Bartolomeo Montagna (»hl. Barbara« aus der Sammlung Hainauer in Berlin, fehlt bei T. Borenius, The Painters of Vicenza), ein dem Cosimo Tura zugeschriebenes angebliches Bildnis des Sigismondo Malatesta, das aber dem Francesco Cossa näher steht und wahrscheinlich ein Mitglied des Hauses Este darstellt (aus

der Sammlung W. Drury Lowe zu Locko Park, vergl. Allgem. Künstlerlexikon, Bd. VII, Artikel Cossa) usw. Zwei Bilder der Sammlung werden dem Velazquez zugeschrieben, ein »Christus mit den Jüngern in Emaus« (aus dem Besitz von Don Manuel Soto) und das Bildnis des jungen Philips IV. von Spanien aus der Villahermosa-Kollektion.

Was Altman an Skulpturen zusammengebracht hat, gehört ebenfalls zum Besten. Zwei Madonnenreliefs von Donatello, das eine in Terrakotta, das andere in Stuck aus den beiden Kann-Sammlungen, drei Büsten von Mino da Fiesole, darunter der entzückende jugendliche Johannes der Täufer aus der Spinelli-Sammlung, zwei Antonio Rossellinos mit der feinen Madonnabüste der Hainauer-Sammlung und eine sehr schöne Halbfigurenmadonna mit dem Christuskind von Luca della Robbia aus dem Besitz der Familie Nobili in Florenz wären hier zu nennen. An kunstgewerblichen Gegenständen hat Altman italienische Bronzen, meistens aus der Hainauer-Sammlung stammend, den dem Benvenuto Cellini zugeschriebenen »Rospigliosi-Becher«, Limoges-Emaillen, geschnittene Bergkristalle, alte persische und indische Teppiche, eine der schönsten existierenden Sammlungen von altem chinesischen Porzellan (466 Nummern) u. a. hinterlassen.

Was die Altman-Sammlung vor allem charakterisiert, ist die durchwegs hohe Qualität der Objekte. Es lag ihrem Gründer nicht so sehr an kunstgeschichtlicher Vollständigkeit, als an einer Sammlung auserlesener Meisterwerke, die dem Laien vielleicht noch mehr Genuß als dem Berufskunsthistoriker boten. Beraten von maßgebender Seite, ist es Altman, dem kolossale Mittel zur Verfügung standen, gelungen, dieses Ideal in einer kurzen Spanne Zeit in hohem Maße zu verwirklichen. Daß er seine herrliche Sammlung einem öffentlichen Museum vermacht hat, wird seinem Namen für alle Zeiten Ehre machen.

*M. BERNATH*

## NEKROLOGE

**Ignatius Taschner †.** In seinem biderben Hause in Mitterndorf bei Dachau starb am 25. November 1913 dreiundvierzigjährig Ignatius Taschner an einer Herzlähmung. Er starb inmitten eines erfolgreichen Lebens, das nicht vielen so beschieden war. Taschner, der 1871 in Kissingen geboren war, seine erste künstlerische Bildung in Schweinfurt als Steinmetz erhalten und dann von 1889 bis 1896 die Münchener Akademie besucht hatte, erhielt bereits 1895 einen Monumentalauftrag, den für das Würzburger Kriegerdenkmal, erwarb mit den bemalten Holzskulpturen, mit denen er alsbald hervortrat, rasch eine ungewöhnliche Popularität und erhielt schon 1903 einen Ruf an die Breslauer Kunstgewerbeschule, gab aber die Stelle, von der er mit seinem ungebrochenen, behaglichen und universalen Vergnügen am künstlerischen Milieu erfrischend auf das schlesische Kunstleben gewirkt hatte, bald wieder auf, da er der zahllosen Privataufträge, mit denen man ihn überlief, nicht Herr werden konnte, und siedelte 1905 nach Berlin über. Dort haben ihn zwei für das neue Berlin wichtige Architekten, Messel und Ludwig Hoffmann, für die plastische Zierung ihrer Bauten gewonnen, und Taschner hat in dem knappen Jahrzehnt, das ihm von der Übersiedelung nach Berlin noch bleiben sollte, fast jedem neuen öffentlichen Werk Messels und Hoffmanns und auch Werken anderer Architekten als Steinbildhauer seine Hilfe geliehen: dem Kaufhaus Wertheim, dem märkischen Museum und vielen anderen Architekturen. Am glücklichsten arbeitete der Bildhauer vielleicht an den plastischen Aufgaben, die ihm soziale Institute wie Schulen, wie das Waisenhaus an der alten Jakobstraße in Berlin, wie das Irrenhaus in Buch stellten. Neben derartiger Tätigkeit beschäftigten ihn noch viele Dinge: er schuf den Märchenbrunnen am Friedrichhain, schuf Denkmäler — darunter einen Gustav-Freytag-Brunnen für Breslau, ein Schillerdenkmal für St. Paul in den vereinigten Staaten —, und darüber hinaus eine fast unübersehbare Menge künstlerischer und kunstgewerblicher Kleinarbeiten. Taschner war Steinbildhauer, Holzplastiker, Bronzeplastiker, modellierte Plaketten und Medaillen, war Ofenkeramiker — oder sagen wir ruhig Töpfer —, Architekt, Siegelschneider, Buchbinder, Zeichner und Illustrator, insbesondere Holzschneider. Als Illustrator hat er Bilder zu Grimm, Musäus und — man vergebe die Zusammenstellung — Ludwig Thoma geschaffen, dem er auch ein Haus am Tegernsee gebaut hat. Die Fülle der Betätigungen ist heute, in einer Zeit speziellsten Ringens um intensive Sonderleistungen, schier unbegreiflich. Sie mutet an wie aus einer anderen Zeit. Sie mutet an wie ein Stück Renaissance oder eher wie ein Stück Gotik. Es ist von vornherein sicher, daß solche Universalität und solche hemmungslose Fruchtbarkeit nur möglich ist, wo der Künstler auf wesentliche Qualitätsprobleme verzichtet. Die natürliche Produktionsstimmung ist heute für den Künstler eine dissezierende Skepsis. Fast keiner kommt heute ohne sie aus. Man muß sagen: leider. Aber das ist nun so. Wer die vielfältige Problematik der modernen Kunst empfindet, kann nicht ohne gewisse intime Widerstände arbeiten, die seine Produktivität zugleich verfeinern und mehr oder minder zurückhalten. Was Taschner geschaffen hat, das ist trotz seines unleugbar ungewöhnlichen Talents nicht Kunst im höchsten Sinn. Das zu behaupten, wäre, auch im Angesicht seines frischen Grabes, gewissenlos. Was er schuf, war ungewöhnlich gutes Handwerk. Was die Kunst als geistiges Element heute bedeutet, das kam in diesem liebenswerten Schaffen nicht zum Ausdruck. Das wollen wir uns offen eingestehen, auch wenn wir es heute nicht leicht vermögen. Im Grunde handelt es sich hier aber gar nicht um ein persönliches Problem, sondern um ein historisches. Taschner kam einige Jahrhunderte zu spät. In einer rein handwerklichen Gebarung, und erreiche sie wie bei Taschner den Gipfel eines Geschmacks, ja eines Stils, nicht nur eines Könnens, kann sich — das fühlen wir — unsere Zeit nicht erleben. Darum liegt in jeder betonten Handwerklichkeit eine objektiv falsche Romantik. Und mehr. Das Handwerkliche kann sich auch da, wo es aus den Händen einer ungemeinen Arbeitsbegabung und Geschmacksbegabung hervorgeht, unmöglich ohne Rest entfalten, wenn eine Voraussetzung fehlt, die nirgends so notwendig ist als beim Handwerk: die unpersönliche Tradition. Taschner hat geradezu aus einem Nichts heraus seine Art geschaffen, wenn man nicht in gewissen halbkunstgewerblichen Arbeitern wie Floßmann und Wrba Parallelen sehen will. Vielleicht ließe sich auch sagen, daß das kleinbürgerliche Kunstidiom in München, einer kleinbürgerlichen Stadt, eine gewisse natürliche Berechtigung besitzt und daß die kleinbürgerliche Bewegung für »Heimatschutz« eine gewisse Folie schafft. Aber im ganzen gilt doch, daß Taschner traditionslos gearbeitet hat. Das hat einmal bewirkt, daß seinem Handwerk die letzte technische Durchbildung fehlt, die gerade er bei seiner starken natürlichen Begabung leicht erreicht hätte, wenn er eine lebendige Tradition vorgefunden hätte; es hat zweitens bewirkt, daß sein handwerkliches Schaffen

sich nicht in den Dienst einer geistigen Zeitaufgabe stellen konnte, wie etwa die gotischen Handwerker im Dienst des religiösen Dogmas schufen; es hat drittens bewirkt, daß die Kunst Taschners trotz aller Popularität und aller Schönheit im Grunde beziehungslos in der Zeit steht. Sie könnte das Ideal von Pädagogen wie Kerschensteiner sein. Aber nicht mehr. Man kann sich, wenn man diese Kunst nach einem Umblick über Kunst und Leben unserer Zeit betrachtet, unmöglich verhehlen, daß Taschners Kunst objektiv — nicht subjektiv, denn gegenüber der subjektiven Überzeugtheit Taschners kann nicht der leiseste Zweifel bestehen — auf einer Fiktion beruht. Darüber täuscht ihr altfränkisches Behagen, ihr geschlossener Humor nicht hinweg. Und die Popularität? Sie ist nur soweit möglich, als man von wichtigen Dingen der Zeit abstrahiert, als man sich absichtlich in eine kleinbürgerliche Einfalt hineinsteigert. Das gilt im Groben. Es gilt gegenüber dem Gesamtbegriff Taschner. Es gilt gewiß nicht in allem Einzelnen. Die Liebe der Kinder zu ihm hat ihr tiefes Recht. Denn er war fromm, scheu und innig wie die Kinder. Und seine plastischen Werke an großen modernen Architekturen beweisen, daß er der »Gotik unserer Zeit« mit wohlangepaßten Steinmetzwerken gewachsen gewesen wäre, auch wenn sie sich noch viel moderner und noch viel höher entwickelt hätte. *W. H.*

Ende November d. J. verstarb im Alter von 63 Jahren zu Gutach der 1850 zu Mühlberg a. d. Elbe geborene, weithin bekannte Schwarzwaldmaler **Professor Wilh. Hasemann.** Ausgebildet an der Berliner und Weimarer Kunstakademie unter Professor Gussow, nahm er, nach kurzem Verweilen in Karlsruhe, seit 1880 seinen ständigen Aufenthalt in dem malerisch an der interessanten Schwarzwaldbahn gelegenen Gutach und begründete dort die bekannte Malerkolonie, der mehrere seiner bekannten Schüler, wie Liebich u. a. noch jetzt angehören. Hasemann, der in erster Linie als tüchtiger Illustrator in der Kunstwelt bekannt ist — obwohl er auch treffliche Schwarzwaldlandschaften und Genrestücke in vollendeter Weise malte, hat das Meiste zur künstlerischen Popularisierung der schönen Natur und der biederen, wahrhaften Bewohner des Schwarzwaldes beigetragen, was letztere ihm dankbarerweise niemals vergessen haben. Unter seinen vielen meisterhaften Illustrationen heben wir die nach Berthold Auerbach, Theodor Storm und Wilh. Jensen als die vorzüglichsten ganz besonders hervor. Auch für die erfolgreiche Wiederbelebung der malerischen Schwarzwaldtrachten hat der Künstler, der in seinem Adoptivvaterlande eine sehr populäre, hochgeehrte Persönlichkeit war, viel gewirkt.

Der Radierer **Fritz Krostewitz,** in Berlin am 4. Juli 1860 geboren, ist gestorben. Seine Ausbildung hatte er von 1880—85 an der Berliner Akademie und dann in dreijährigem Studium bei William Unger in Wien, dem Meister der reproduzierenden Radierung, erhalten. Diesem, jetzt fast ganz außer Mode gekommenen Gebiete der graphischen Kunst widmete sich Krostewitz in besonderer Weise. Er verstand es, zarte und duftige Töne, besonders die Feinheiten der Barbizon-Meister trefflich wiederzugeben. Landschaften sind auch die der Zahl nach geringeren Blätter, die Krostewitz nach eigenen Entwürfen radiert hat.

## DENKMALPFLEGE

**Frankfurt am Main.** Bei Gelegenheit kleinerer Reparaturen hat sich die große **Kreuzigungsgruppe von Backoffen** am Dom als sehr schadhaft herausgestellt. Der Stein ist nicht nur von tiefen Rissen durchzogen, sondern es beginnen auch größere Stücke abzubröckeln; so hat sich z. B. die vordere Kopfhälfte des Longinus gelöst. Es ist ein wahres Glück, daß man das so frühzeitig bemerkte, so daß sie der Gefahr der Zertrümmerung entgangen ist. Es erscheint als absolut notwendig, die Gruppe in einen geschlossenen Raum zu überführen, wie das schon mit der Kreuzigung vom Petersfriedhof geschehen ist. *A. W.*

## WETTBEWERBE

× In dem nunmehr abgeschlossenen Wettbewerb um den **Neubau des Potsdamer Rathauses** erhielten: den ersten Preis (8000 M.) der Berliner Architekt Max Landsberg, den zweiten (5000 M.) Emil Schuster und Max George, zwei dritte Preise (à 3000 M.) die Architektenfirma Krischen & Liebenthal sowie Prof. Bruno Möhring. Drei Entwürfe wurden außerdem zu je 1000 M. angekauft. Die reizvolle Aufgabe bestand darin, bei Erhaltung des alten Rathauses, eines originellen und charakteristischen Bauwerkes aus dem Jahre 1754, einen Erweiterungsbau zu entwerfen, der den schönen Eindruck das Alten Marktes nach Möglichkeit wahrt. Völlig gelungen ist das keinem der Preisträger, aber ihre Ratschläge enthalten viele brauchbare Anregungen. Am meisten entspricht der Entwurf des zweiten Preises den Forderungen des Geschmacks. Leider hat ein anderer Entwurf, der eins der kostbarsten alten Nachbargebäude des bestehenden Rathauses, das Knobelsdorffsche Haus, mit erhalten will, bei den Preisrichtern nicht die genügende Beachtung gefunden.

## AUSSTELLUNGEN

**Nürnberg.** Nürnberg hat seit kurzem eine städtische Ausstellungshalle mit gut belichteten intim wirkenden Räumen. Mitte Oktober wurde sie im Beisein des bayerischen Kultusministers und des bayerischen Finanzministers mit einer bis Ende Dezember des Jahres währenden **Ausstellung der Nürnberger Kunstgenossenschaft** eröffnet.

Die neue Ausstellungsgelegenheit könnte unter zielbewußter energischer Leitung für Nürnberg zu einem bedeutenden Kulturfaktor werden. Man müßte allerdings dann nicht nur auf Ausstellungen von Werken der Künstler sich beschränken, die der eben genannten Genossenschaft angehören, sondern auch den Mut haben, über den wohlanständigen Durchschnitt sich erhebende auswärtige Kunst in guten, gewählten Kollektionen herzurufen. Es würde dadurch dem Publikum auf leicht zugänglichem Wege die Bekanntschaft mit lebendiger Gegenwartskunst vermittelt, den in Nürnberg lebenden Künstlern aber viele und notwendige Anregung gegeben werden. Beides wäre im Hinblick auf die allzu konservativen Tendenzen, die das Nürnberger Kunstleben beherrschen und oft lähmen, dringend zu wünschen. Leider hat solche Zukunftsmusik vorläufig recht geringe Aussicht, williges Gehör zu finden, zumal da die einheimische Kunstkritik, wenige Ausnahmen abgerechnet, in einem banalen Lokalpatriotismus sich zu gefallen pflegt und der großen wirklich fördernden Gesichtspunkte entbehrt. Es ist aber durchaus nicht einzusehen, warum Nürnberg, das als sozialer Organismus und als Zentrale kaufmännischen und industriellen Lebens so machtvoll sich entwickelt, nicht auch in künstlerischer Beziehung frisch voranschreiten soll. Seine großen künstlerischen Traditionen, auf die man hier so gern sich beruft, verpflichten es ja durchaus dazu, auch in seiner Kunstpolitik einem Geiste Geltung und Wirksamkeit zu schaffen, der lebendiger Ausdruck unserer Zeit ist.

Gerade von der ersten Veranstaltung in dem neuen Gebäude nun hat der und jener vielleicht Besonderes sich erwartet, hat erwartet, daß sie mehr als eine halb vom Zufall bestimmte Ansammlung von Kunstwerken, erwartet, daß sie nach irgend einem fruchtbaren Grundgedanken organisiert werden würde. Ein solcher Grundgedanke hätte

etwa darin bestehen können, daß die Ausstellungsleitung es sich angelegen sein ließ, in typischen Beispielen ein klares Bild der besten fränkischen Kunst unserer Tage zu geben. Um das dazu nötige Ausstellungsmaterial hätte man keineswegs bange zu sein brauchen, denn Franken, dessen künstlerischer Mittelpunkt Nürnberg übrigens sehr wohl wieder einmal werden könnte, besitzt ja heute eine ganze Anzahl tüchtiger Künstler. Sehr bedauerlicherweise aber hat man bei der Gestaltung der Ausstellung auf ein derartig planmäßiges Vorgehen verzichtet. Man hat nicht dafür gesorgt, daß die fränkischen Künstler von Bedeutung vollzählig, und daß sie wirklich charakteristisch vertreten sind. Ein so hervorragender Maler und Graphiker wie Lamm z. B. hätte unbedingt mit mehr als einem einzigen Bild und einer einzigen kleinen Studie beteiligt sein müssen, und es hätte nicht vorkommen dürfen, daß der junge Willy Krauß (Schwabach), dessen Schaffen so viel Gutes verheißt, überhaupt fehlt.

Wenn hier auf einige Mängel der Ausstellung hingewiesen wird, so sollen ihr damit nun nicht etwa alle Verdienste abgesprochen werden.

Ein ganz besonderes Verdienst ist es ja, daß ein Mitglied der Jury der Ausstellung eine stattliche Anzahl der herrlichen Radierungen von Adolf Schinnerer sicherte. Unter ihnen treffen wir nicht nur mehrere der schönsten von den geistreichen, licht- und lufterfüllten fränkischen Landschaften, sondern auch die durch ihre impressionistische Knappheit so wuchtig wirkenden, von großartiger Phantasie eingegebenen Blätter des Bethesdazyklus, der noch einmal zu den köstlichsten Schöpfungen der deutschen Graphik gezählt werden wird. Auch ein paar der wundervollen Lithographien Schinnerers sind da. Drei Gemälde endlich veranschaulichen seine jüngste Entwicklung als Maler gut. In einer tonschönen, auf Hellgrün, Gelb und Lichtblau gestimmten Sommerlandschaft mit einem einsamen Haus und den zwei monumental aufgefaßten Figurenbildern »Hausarbeit« und »Florentiner Weihnachten« finden wir ihn auf dem Weg zu einem aus koloristischen Voraussetzungen ebenso organisch wie großzügig erwachsenden persönlichen Stil. — Seine Graphik hat, wie nicht anders zu erwarten, auf jüngere Künstler stark zurückgewirkt. So auf Hans Barthelmeß, von dem die Ausstellung aber auch einige neuere, von größerer Selbständigkeit zeugende Blätter bringt, auf den beweglichen M. Pretzfelder, der uns allerdings hier nicht mit seiner Graphik, sondern nur mit zwei wenig wichtigen Ölstudien begegnet, und auf G. Greve-Lindau, von dem wir gute, feinempfundene Radierungen sehen. Besser noch sind die beiden Bilder, die er sandte: ein farbig höchst anmutiges Strandbild und vor allem ein in warmen Farben breit gemaltes stimmungsvolles Interieur »Andante«, das eines der wertvollsten Gemälde der ganzen Ausstellung ist. Die große Ansicht von Tüchersfeld läßt die Bedeutung ihres Schöpfers Albert Lamm nur unvollkommen erkennen; auch sucht man vergebens nach seinen kernigen Radierungen. Dagegen ist Gelegenheit geboten, Hans Röhms zügige monumental empfundene Radierkunst ausgiebig zu studieren. Er schickte auch ein koloristisch feines Bild »Frau mit Herbstblumen«, aus dessen grauen melancholischen Haupttönen die Asternblüten apart herausleuchten. Hans Volkert ist um eines treuherzigen Kinderköpfchens in einem Frühlingsblumenkranz, G. Mayr um eines gut gemalten Christus im Grabe und Cäcilie Graf-Pfaff um ihrer graphischen Arbeiten willen zu nennen.

Aus der Schar der in Nürnberg selbst lebenden Künstler ragt Rudolf Schiestl durch bodenwüchsige kräftige Eigenart hervor. In seinen farbenleuchtenden mit altmeisterlich anmutender Sorgsamkeit gemalten Bildern und seinen auf typische Natureindrücke ausgehenden frei gestalteten Radierungen schildert er mit tiefem Empfinden Art und Leben der unter- und mittelfränkischen Landschaft und ihrer Bauern. Künstlerisch gleich gehaltvoll ist seine an humorvollen Einfällen reiche zierliche Gelegenheitsgraphik. Neben dieser zielbewußten ausgeprägten Persönlichkeit stehen Georg Vogt, der Urheber des ausgezeichneten Plakates der Ausstellung, mit farbenfrohen dekorativ wirksamen Gemälden und Studien, A. Falcke mit innigen Landschaftsgedichten, C. Dotzler mit koloristisch reichen Arbeiten aus der Heimat und dem Ausland, K. Klauß mit guten Interieurs, H. Gradl mit unter dem Zeichen Spitzwegschen Humors geschaffenen Bildchen, A. Jöhnssen mit der kraftvoll durchgeführten Studie eines alten Klosterganges und Georg Kellner mit frischen Zeichnungen aus seinen Skizzenbüchern. Besondere Hervorhebung verdienen Rosa Ulsamers stimmungsvolle graphische Schöpfungen. Von dem jungen Nachwuchs interessieren namentlich A. F. Kellner, A. Bach, C. Koebler und der froh voranschreitende P. Mackel.

Einiges der ausgestellten Plastik bekundet, wie z. B. die liebreizende Gartenfigur von J. Wirth, aufs deutlichste den Einfluß Münchens. Max Heilmaier, der unter den Nürnberger Bildhauern die markanteste Individualität ist, hat ein großes Hilfsmodell für das Nürnberger Denkmal König Ludwigs II. von Bayern, eine humorvolle kleine Brunnengruppe und eine meisterhafte Holzschnitzerei — Kind auf einer Tierschaukel — in der Ausstellung. Wir nennen außerdem die charakteristische Büste des Museumsdirektors Stegmann von G. Mattes, J. Gangls gute Medaillen und Th. Widmers zierliche Athenastatuette und wenden uns zuguterletzt der Architektur zu.

Ludwig Ruff zeigt photographische Aufnahmen seiner von leicht quellender Phantasie eingegebenen heiteren Wohnhausbauten. M. Müller paßt sich mit dem malerisch gegliederten Gesellschaftshaus der Hauptschützengesellschaft in Nürnberg der heimischen Bauweise sehr glücklich an, ohne dabei unselbständig zu werden, und H. Pylipp sucht in einem organisch entwickelten Entwurf für eine dicht bei einem alten Herrensitz geplante protestantische Kirche das gleiche Ziel zu erreichen. Gerade der Anschluß an die noch in vielen älteren wohlerhaltenen Bauwerken sich verkörpernde heimische Tradition ist der werdenden modernen Architektur Nürnbergs sehr zu wünschen. *Heinrich Höhn.*

× Unter dem Namen »**Neue Galerie**« ist in Berlin ein Kunstsalon entstanden (in der Lennéstr. 6a), der sich die Pflege der jüngsten Strömungen ausdrücklich zur Aufgabe macht. Die Eröffnungsausstellung berücksichtigte neben Werken bekannter französischer Führer wie Picasso, Derain, Vlaminck und älterer Pariser Meister der Impressionistenzeit vor allem eine Reihe ihrer deutschen Gefolgsmannen. Besonders interessierte eine Kollektion von Rudolf Großmann, der Eindrücke der Berliner Welt und Umwelt mit einer eignen Bizarrerie darzustellen weiß und so in ganz reale Themata, wie einen Potsdamer Husarenball oder eine Hippodromszenerie, auf rein malerischem Weg eine merkwürdige Phantastik mischt. In dieser neuen Serie befanden sich einige Kostbarkeiten hohen Ranges, wie das Aquarell einer Herrengesellschaft von französischer Leichtigkeit des Ausdrucks und zugleich einem seltsam innerlich bewegten Leben, das doch auf den deutschen Ursprung weist. Eine Anzahl von Bildern, Radierungen und Aquarellen von Pascin hielt sich in bekannter Art. Neu aber waren einige Porzellanmalereien des Künstlers, die nicht gerade sehr materialgerecht, aber sehr pikant mit spielenden Farben kleine Impressionen auf den glasierten Grund setzen. Ausgezeichnet war ein neues Stilleben von Pechstein — zwischen grünlichen und gelblichen Tönen das bläuliche Dunkel einer

kleinen Skulptur auf einem Tische. Umwandlungen ließen der Schweizer H. Huber und Hans Purrmann erkennen. Huber mit zwei Figurenbildern, die den primitiven Symbolismus verlassen und sich auf eine Stilisierung einstellen, die energischer als früher Anschluß an die Natur sucht. Purrmann mit einem Stilleben und einer Landschaft, die auf seine Studien bei Matisse deuten. Von den weniger bekannten Namen merkte man sich R. Kisling, der eine Landschaft von persönlicher Art ausstellte, und Marie Laurencin, eine Schülerin von Picasso, die in Mädchenköpfen und -Figuren eine spezifisch weibliche Zartheit des Empfindens an den Tag legt. Die zweite, soeben eröffnete Ausstellung der »Neuen Galerie« bringt eine umfassende Übersicht über die Kunst Pablo Picassos, die zum ersten Male in Berlin das Problem des Kubismus zur Diskussion stellt. Damit verbunden ist eine Serie erlesener Negerplastiken. Da Picasso sich vielfach von diesen primitiven Skulpturen anregen ließ, fügt sich die interessante Kollektion gut ein.

**Straßburg i. Els.** Elsässisches Kunsthaus. Am 30. November hat die alljährlich wiederkehrende Weihnachtsausstellung des Verbandes Straßburger Künstler ihren Anfang genommen. Dieser im Jahr 1905 gegründete elsaßlothringische Fachverband hat es in den acht Jahren seines Bestehens auf mehr als 75 Mitglieder gebracht und faßt mit wenigen Ausnahmen alle künstlerischen Kräfte des Landes zusammen. Die diesmalige Ausstellung enthält einige Arbeiten von allgemeinem Interesse, so Heinrich Beeckes Bildnis der Malerin Lika Marowska, von H. Ebel eine Schneiderwerkstatt bei künstlichem Licht, sowie einige tüchtige Landschaften von Marga Bretzl, Eugen Holtzmann und Marie Starkie-Munzinger.

Bei der Plastik begegnet man einigen neuen Namen; so E. W. Wolf, der in der Ausstellung auch als Maler zu Worte kommt. Sein weiblicher Torso ist eine gute Arbeit in der Art des B. Hoetger. Zum ersten Male stellt hier auch der aus Saargemünd stammende Fr. Hennequin aus; er ist mit einer Bronzestatuette »Steinwerfer« vertreten. Zu den bewährten Kräften der hiesigen Künstlerschaft gehört Hans Gsell, dessen »Habicht« von bedeutendem Können zeugt. Von ihm sind noch zwei weitere Tierbronzen vorhanden, eine sitzende Katze und ein Hühnerhund. *K.*

In **München** hat sich ein »**Bund Münchener Buchkünstler**« (gibt es wirklich keinen anständigeren Genetiv?) gebildet, dem u. a. Th. Th. Heine, Emil Preetorius, Paul Renner, Ign. Taschner † angehören. Der Bund hat soeben in der Schwarz-Weiß-Ausstellung der Sezession seine erste Ausstellung eröffnet. Über beides wird demnächst berichtet werden. *W. H.*

## SAMMLUNGEN

**Hannover.** Das **Kestner-Museum** hat dank der beispiellosen Initiative und Opferfreudigkeit der Stadtverwaltung nun zu den bereits angekauften vier Bildern von Anselm Feuerbach auch noch das große, »Ständchen« betitelte Bild, das der Künstler 1860 in Rom gemalt hat, hinzuerwerben können. Das — seither verschollene, bei Uhde-Bernays nicht abgebildete — Gemälde hat neben denen gleichen Genres, nämlich dem »Kinderständchen« von 1858 (jetzt im Museum zu Leipzig) und den »Balgende Buben« gleichfalls von 1860 (jetzt städt. Kunsts., St. Gallen), hohen Rang. Von besonderem Interesse für Hannover ist das Bild — von seinen malerischen Werten ganz abgesehen — auch deshalb, weil die Vorstufe zu ihm, »das Kinderständchen« von 1858, lange Zeit in hannoverschem Besitze, nämlich in dem des Konsuls Wedekind, gewesen ist, und weil das Gemälde selbst mit seinem Pendant »Balgende Buben« in der 29. hannoverschen Kunstausstellung im Jahre 1861 ausgestellt war und schließlich weil das Kestner-Museum schließlich selbst die Briefe Henriette Feuerbachs an Hermann Kestner über diese Bilder und ihre Ausstellung in Hannover besitzt. *V. C. H.*

## VERMISCHTES

o **Aus dem Kölner Kunstleben.** In Köln marschiert eigentlich nur die Architektur. Die Malerei, die sich als »kölnisch« bezeichnen dürfte, macht ihre Fortschritte in langsamstem Tempo. Ob Paul Cassirer, der neue Herr des Kunstvereins, ihr frisches Blut zuführen dürfte, erscheint fraglich. Was Neubauten angeht, so erwecken vor allem zwei bald vollendete Geschäftshäuser von ungewohnt großartigen Dimensionen viel Interesse, das eine für eine Modenfirma bestimmte baut Peter Behrens in der Straße »Unter Sachsenhausen«, wo die Häuser der Großbanken stehen, das andere Wilhelm Kreis für den Warenhausinhaber Leonhard Tietz in der Hohestraße. Die Hauptfassade dieses Geschäftspalastes wird in derselben Fluchtlinie liegen wie der Neubau des Rathauses, an einer für Altköln ungewohnt breiten Straße, die später bis zum Rheinstrome verlängert werden soll. Schon jetzt darf gesagt werden, daß hier eine bauliche Sehenswürdigkeit im Entstehen begriffen ist, die nicht zum mindesten den Besuchern der nächstjährigen Werkbundausstellung eine freudige Überraschung sein wird. Und bereits heute steht Köln im Zeichen des »Deutschen Werkbundes«! Fast täglich erfährt man von Erweiterungen des an sich schon sehr umfangreichen Bauprogramms. In den Büroräumen, in denen unter Leitung von Stadtbaurat Rehorst fieberhaft an der Vorbereitung der Ausstellung gearbeitet wird, herrscht ein Treiben, als ob eine »Centennale« in Aussicht stände. Und es gilt ja in der Tat, der deutschen Kunst ein Fest zu bereiten, wie es seit den denkwürdigen Tagen von Darmstadt und Dresden nicht mehr stattgefunden hat. Köln 1914, Düsseldorf 1915: das werden, wenn die anderen deutschen Kunststädte sich nicht bedeutend anstrengen werden, die Hauptereignisse der beiden nächsten Jahre sein. — Im Kunstgewerbemuseum findet die 13. Jahresausstellung der Vereinigung Kölner Künstler statt. Felix Bürgers, Ernst Hardt, Ernst v. Perfall, Fritz Reusing, W. Schneider-Didam, Wilhelm Schreuer, Robert Seuffert, Fritz Westendorp, sie alle sind wieder mit Arbeiten der gewohnten Art vertreten. Am wertvollsten erscheinen die Skulpturen des in Paris lebenden Franz Löhr, ein Mädchenkopf in Bronze und verschiedenartige Kleinplastik. Im Kunstverein hat Cassirer eine zweite Ausstellung eingerichtet, in der vor allem Max Liebermann mit fast zwanzig Gemälden, darunter »Der barmherzige Samariter«, vertreten ist, ferner Graf Kalckreuth, sympathisch wirkend besonders in den Porträts, in den überzahlreichen Landschaften recht ungleichmäßig, außerdem R. Breyer, Th. von Brockhusen, U. Hübner, Mosson, Rösler, Walser, also tout Berlin, als einziger Rheinländer wieder einmal Fritz Westendorp. Einem engherzigen Lokalpatriotismus sei an dieser Stelle am wenigsten das Wort geredet, aber es muß doch gesagt werden, daß diese Vertretung der ehemaligen Berliner Secession ebenso gut in Breslau oder Regensburg gezeigt werden könnte. Der auf die Vergangenheit seiner Provinz mit Recht stolze Rheinländer, für den nun einmal Köln die Metropole ist, wird auf die Dauer sich nicht mit einer so einförmigen Speisenfolge begnügen wollen. Die erste Ausstellung des Kunstvereins unter der neuen Leitung, von der in Nr. 5 der Kunstchronik berichtet wurde, ließ mehr erwarten. Und fehlt es wirklich am Rhein ganz an Talenten? In der qualitativ ausgezeichneten, in einem Winkel des Kunstgewerbemuseums versteckten Ausstellung der »Vereinigung für Kunst

in Handel und Gewerbe« sahen wir Zeichnungen und Aquarelle von den drei jungen Rheinländern Jos. Kölschbach, K. Mense und W. Ophey, die weniger Tradition, weniger Routine, aber auch ein Kunstwollen verrieten, das wahrlich jede Förderung verdiente. Ophey hat sich von den »Friedfertigen« losgesagt und wird nun hoffentlich wieder so kriegerisch mit dem Pinsel, wie in der Zeit, da er als Mitglied des »Niederrheins« berechtigte Beachtung fand. Von sonstigen Kölner Kunstausstellungen sei noch die des »Rheinischen Kunstsalons« des Herrn Feldmann genannt, wo der Hausheilige Pascin seine immer reifer werdende Kunst zeigt und die der Kunsthandlung Abels mit Landschaften, Interieurs und Blumenstücken von J. G. Dreydorff in Knocke-sur-mer, eines »Stillen im Lande«, der köstlich-undemonstrativ nichts schafft als gute, ehrliche Kunst. Der nächste Bericht aus dem Rheinlande soll wieder einmal nach Düsseldorf führen.

## LITERATUR

**Arthur Lindner**, *Der Breslauer Froissart.* 1912, Berlin, Kommissionsverlag von Meisenbach, Riffarth & Co.

Nachdem im Ausland, besonders in Frankreich und in Belgien, eine lange Reihe von prächtigen Publikationen über Miniaturhandschriften erschienen sind, beginnt auch bei uns die Erkenntnis durchzudringen, daß es notwendig ist, die Schätze der Bibliotheken an diesen Meisterwerken der mittelalterlichen Kunst nicht nur in vereinzelten Abbildungen, sondern in allen Anforderungen der modernen Reproduktionstechnik entsprechenden, erschöpfenden Wiedergaben zugänglich zu machen. Eine der prachtvollsten Publikationen auf diesem Gebiet ist die vorliegende, im Auftrage des Vereins für Geschichte der bildenden Künste in Breslau anläßlich seines fünfzigjährigen Jubiläums von Dr. Arthur Lindner besorgte Herausgabe der Froissart-Handschrift der Breslauer Stadtbibliothek. Diese wundervolle, vier Bände umfassende Handschrift wurde im Auftrag von Antoine de Bourgogne, genannt »le Bâtard de Bourgogne«, auch der »große Bastard«, eines der größten Bibliophilen des 15. Jahrhunderts, von David Aubert 1468—69 geschrieben und von den besten Brügger Miniaturmalern der Zeit mit unzähligen Miniaturen geschmückt. In den Miniaturen lassen sich mehrere Hände erkennen, unter anderen auch die des Loyset Lièdet, eines der fruchtbarsten Meister der flämischen Miniaturmalerei. Die besten der Bilder gehen jedoch auf einen vorläufig anonymen Meister zurück, der einstweilen nach dem Vorgange des Grafen Paul Durrieu, der seine Hand zum erstenmal in einer Pariser Handschrift erkannt hat, der »Meister des Goldenen Vließes« benannt wird (er hat die Miniaturen der Vließlegende in einer zweibändigen Handschrift der französischen Geschichte Alexanders des Großen in der Sammlung Dutuit ausgeführt). Dieser Meister war zweifelsohne einer der feinsten Geister unter den zahllosen Miniatoren der flämischen Schule im 15. Jahrhundert. Seine kleinen Bilder bieten einen ungestörten Genuß: Zeichnung, Malerei und Komposition sind tadellos, die kleinen Figuren sind elegant, ohne zimperlich zu sein und die landschaftlichen Gründe sind von einer zarten, duftigen Empfindung beseelt, die sie von ihren sonstigen Zeitgenossen auf den ersten Blick unterscheidet. Auch die Architekturen des Künstlers sind von großer Schönheit, wie man dies gleich auf der ersten Tafel des vorliegenden Werkes konstatieren kann. Durrieu hat übrigens den Mann mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit mit Philippe de Mazerolles, einem gebürtigen Franzosen, identifiziert, der für die burgundischen Herzöge, den großen Bastard usw. als Illuminator tätig war.

Die Einleitung zu dieser Publikation, von Lindner geschrieben, enthält eine Menge Auskunft über Froissart, den Autor der Handschrift, den großen Bastard und dessen Bibliothek und ein gutes Aperçu des jetzigen Standes der Forschung über den »Meister des Goldenen Vließes«. Interessant ist die noch in letzter Stunde eingeschaltete Mitteilung von Geheimrat Richard Förster über eine neue Deutung des rätselhaften »ob« in der Signatur des Antoine de Bourgogne, das er für eine Abkürzung von »obelus, ὀβελός« = Bastard hält. Prachtvoll sind die fünfzig Lichtdrucktafeln, von denen fünf farbig sind. Sie werden für zukünftige Studien über dieses Gebiet schätzenswertes Vergleichsmaterial bildeu. *Bernath.*

**Lionello Venturi**, *Giorgione e il Giorgionismo.* Con 85 illustrazioni. Milano, Ulrico Hoepli editore. 1913.

Giorgione, dieser Zauberer und höchste Vertreter der venetianischen Malerkunst ist gewiß derjenige, der am meisten die Aufmerksamkeit der neueren Kritik auf sich gezogen. Man könnte sagen, je geringer der Bestand des Tatsächlichen, desto größer die Zahl der Kunstbeflissenen, die mit ihm sich beschäftigen.

Nun ist seit einigen Monaten ein neues Werk erschienen, Autor desselben ist der junge Dr. Lionello Venturi, der Sohn von Adolf Venturi. In diesem, seinem zweiten Werk hat er sich bemüht, den Fortschritt zu betonen, den Giorgione in seiner Kunst im Vergleich zur vorangehenden Richtung verwirklicht.

Damit soll freilich nicht behauptet werden, daß seine Urteile stets als zutreffend anzusehen seien. Hingegen möchten wir hervorheben, daß im Gegensatz zu den meisten vorangehenden Schriftstellern bei dem jüngeren das Verdienst sich erkennen läßt, den Stoff systematisch durchgeführt zu haben und demnach zu einer nahezu erschöpfenden Darstellung gelangt zu sein. — Er betrachtet vorerst Giorgiones Leben und seine Wirksamkeit als ein Problem, wie es sich aus den Angaben der überlieferten Quellen darstellt. Sie weisen einerseits nur auf drei sichere Jahreszahlen hin, d. h. diejenigen, welche sich auf die Entstehung seiner Madonna von Castelfranco, auf die Vollendung seiner Fresken am Fondaco dei Tedeschi und auf sein Todesdatum beziehen; andererseits aber walten verschiedene Meinungen über das, was als eigenhändig von ihm ausgeführt zu erachten ist. Mit Recht nimmt er als stichhaltig an, was ein Zeitgenosse des Malers Marc Antonio Michiel von Werken Giorgiones in seinem Notizbuch aufgezeichnet. Einiges darf natürlicherweise auch von Vasari angesichts seines Besuches in Venedig aufgenommen werden. Außerdem, setzt er richtig hinzu, sollte zur Ergänzung der Aufzählung seiner Werke nur noch die Berücksichtigung desjenigen dienen, was Giorgione von allen anderen venezianischen Malern unterscheidet, was seine geistige Persönlichkeit, keineswegs eine gemeinschaftliche Tätigkeit ausmacht; mit andern Worten der Charakter und die Erhabenheit seines poetischen Wertes.

Auf Grund solcher Anhaltspunkte stellt er sodann die Liste der Werke auf, die man berechtigt sein sollte, als seine eigenen Schöpfungen anzunehmen. Sie würde sich auf 23 belaufen, eine, auch in Betracht seines kurzen Lebenslaufes von ungefähr 33 Jahren, recht beschränkte Zahl, — abgesehen von dem, was natürlich noch weiter von unerwähnten Werken hinzugefügt werden sollte.

Mit der Beschaffenheit der angedeuteten, teilweise noch vorhandenen, teilweise nur noch nach literarischer Überlieferung oder aus Nachbildungen bekannten Werke beschäftigt er sich in den folgenden Kapiteln, in denen er (vielleicht nur etwas zu weitläufig) deren verschiedene Gattungen in Betracht nimmt, wie sie sich nämlich in Beziehung zu der religiösen Überlieferung, der Aufnahmen der natürlichen Erscheinungen, sowie der phantastischen

und der dekorativen Anschauungen verhalten. Am Schlusse dieser Betrachtungen aber hat der Autor nicht versäumt, sich der Bedeutung des herrlichen Mannes, als Erwecker einer neuen, eminent malerischen Welt wohl bewußt zu erweisen.

Als Kritiker hat er sich so unabhängig wie möglich von den älteren Autoritäten verhalten wollen und tritt somit mit einer Selbständigkeit auf, deren Ergebnisse in seinen Urteilen sich wohl nicht immer der Zustimmung anderer erfreuen werden.

So, wenn er dem Meister einige Gemälde vom höchsten malerischen Reiz absprechen will, welche in weltberühmten Galerien allgemein als bezeichnende Werke bewundert werden. Es sind dies in den Uffizien die zwei Darstellungen aus der Geschichte Mosis und das Urteil Salomos, im Prado die thronende Madonna zwischen zwei Heiligen, im Louvre aber das idyllische Konzert. Mag die Kritik in neuerer Zeit noch so viel Fortschritte gemacht haben wie nur möglich, wir würden uns wahrlich kaum darin verständigen können, eine neue Theorie anzunehmen, nach der die zwei erstgenannten Bilder einem beliebigen anonymen venezianischen Maler des 16. Jahrhunderts, das Konzert nur einem Nachfolger wie Sebastiano del Piombo, die schlichte, feine Pradomadonna aber seinem Schüler Tizian zugeschrieben werden sollten. Nein, da läßt sich unumwunden entgegnen, daß bei den zwei florentiner Bildern sowohl das Landschaftliche als das Figürliche wesentlich auf den trefflichsten aus der Richtung der Koloristen deutet.[1]) Was aber die zwei anderen eben genannten Künstler anbelangt, so dürfte es keinem wohlbewanderten Kenner schwer zu demonstrieren sein, daß die betreffenden Gemälde ihrer persönlichen Art und Weise, wie sie sich in bereits bekannten Werken darlegt, keineswegs entsprechen.

Hat das sanguinische Temperament Morellis ihn auch bisweilen durch übereilte Urteile irregeführt, so ist es noch immer eine geniale Einsicht gewesen, seinerseits das Madrider Gemälde dem plumpen Pordenone abgesprochen zu haben, um es seinem Lieblingsmaler Giorgione zu geben; gleich wie er es mit der Venus in Dresden getan, während sie noch als Kopie Sassoferratos nach Tizian aufgestellt war.[2])

Über andere Werke ließe sich noch eher streiten. Würde z. B. das bekannte Porträt des Malteserritters einer vorsichtigen Reinigung unterzogen werden, wer weiß, ob Venturis Zuschreibung an Tizian sich nicht als überzeugend erweisen würde? Sicher aber würde ihm heutzutage Morelli recht geben, gleich wie es bereits die Direktion der Galerie Pitti getan, indem sie bei der von einem Satyr verfolgten Nymphe den Namen Giorgiones durch Dosso Dossi ersetzte.

Noch gar manches, was den Führer der tüchtigen Koloristen mehr oder weniger direkt angeht, wird in dem inhaltreichen Bande Venturis eingehend behandelt und den verschiedenen Meinungen gemäß erwogen, das näher zu erörtern uns aber hier zu weit führen würde.

* * *

1) Anziehender als der eines Anonymen wäre der Name von Girolamo Romanino, welcher von Ernst von Liphart, Kustos in der Kais. Eremitage, vorgeschlagen wird. Allein, wenn auch die saftige warme Farbe an den Maler gemahnt, so sind doch nirgends darin seine eigenen Formen wahrzunehmen.

2) Zwar hat Venturis Bestimmung in Betreff der Pradomadonna außer Wilh. Schmidt auch Professor Wickhoff auf seiner Seite, aber trotzdem scheint uns doch so viel unumstößlich, nämlich, daß wer die Urheberschaft Giorgiones in der Venus von Dresden und in der Judith von der Eremitage anerkennt, wie Venturi selbst, folgerichtig nicht anders das Gemälde in Madrid beurteilen dürfte.

Unter dem als Giorgionismo gebrauchten Ausdruck hat der Autor im zweiten Teile seines Werkes alles mögliche zusammenzustellen sich vorgenommen, was nach des Meisters Muster von seinen Nachfolgern geschaffen worden ist: eine lohnende Arbeit, aus der recht bedeutungsvoll hervortritt, wie weit sich der Einfluß Giorgiones nicht nur über seine Zeitgenossen, sondern auch über Maler des 17. Jahrhunderts erstreckte.

Tizian kommt da natürlicherweise zuerst mit seinen Jugendwerken an die Reihe, von denen man sagen kann, daß sie einen um so größeren Reiz an sich tragen, je mehr sie den Zusammenhang mit seinem Vorgänger äußern.

Besonders interessant ist in diesem Abschnitt, was der Autor über ein berühmtes Stück der Galerie Pitti mitteilt, nämlich das Konzert, von ihm, einstimmig mit der neueren Kritik als Werk Tizians anerkannt, wiewohl laut der älteren Überlieferung bis vor kurzem dem Giorgione zugeschrieben. — Kommt er dann auf eines der bezauberndsten chefs d'oeuvre zu sprechen, nämlich auf Tizians Amor sacro e Amor profano (wie es nach der geläufigen Angabe genannt wird), so finden wir einen glücklichen Einfall in dem Vorschlag, daß, wie man immer über die eigentliche Deutung des mysteriösen Gegenstandes denken mag, jedenfalls in der nackten Gestalt mit dem kleinen Amor keine andere als Venus in Betracht kommt, und das Gemälde folglich als »die Ermahnung der Venus« zu bezeichnen wäre.

Manches Beachtenswerte kommt im Kapitel Sebastiano del Piombo vor. Erstens als unmittelbarer Zusammenhang mit dem Meister das tiefsinnige Gemälde der drei Weisen des Morgenlandes in der Kaiserl. Galerie zu Wien, von Giorgione jedenfalls erdacht, aber wie der Zeitgenosse bemerkt, von Sebastian vollendet. In einem abgelegenen Landschaftsitze Englands dann eine in großem Maßstab gehaltene, zwar nicht ganz vollendete Darstellung des Urteils Salomonis, von dem dortigen Besitzer stets für ein Originalwerk des Malers gehalten, aber von unserem Kritiker, vielleicht mit richtigerer Einsicht zu den früheren, echt venezianischen Werken genannten Schülers gerechnet. Unter diesen steht auch das viel bewunderte Altarbild zu San Giovanni Crisostomo in Venedig. Daß dabei in der Aufzählung der besten Schöpfungen Sebastianos die Erwähnung der sog. Fornarina in den Uffizien gänzlich übergangen wird, mag jeden Leser verwundern, da die brillante Figur der Magdalena in eben genanntem Werke auf so schlagende Weise an diejenige des herrlichen Bildnisses in der Tribuna erinnert. Venturi führt übrigens auch zwei andere weibliche Halbfiguren, eine Magdalena in der Sammlung Cook zu Richmond und eine Salome in der Londoner Nationalgalerie als Jugendwerke an, die er mit dem Porträt in Florenz in Verbindung hätte bringen können, indem sie augenscheinlich in derselben Richtung kurze Zeit vorangegangen. Die Fornarina ist zwar in den alten Inventaren der Galerie bestimmt als Werk Raffaels ausgegeben, und selbst Jacob Burckhardt wollte von einer solchen Urheberschaft nicht absehen, trotzdem aber kann man doch nach dem Standpunkt der heutigen Kritik unmöglich weiterhin bestreiten, daß die Merkmale des Gemäldes (mit der ganz echten Jahreszahl 1512) auf die venezianische Schule hinweisen und näher noch auf die beste Zeit von Sebastianos Kunsttätigkeit.

Diesen unmittelbaren Schülern reiht sich eine beträchtliche Folge anderer Venezianer an, die sich jeder nach seiner Weise unter dem Zauber des höchsten Künstlers ausgebildet haben. Da werden denn mehrere vorzügliche Werke besprochen, die früher zum Teil Giorgione selbst zugeschrieben wurden. Unter anderen die drei Menschenalter der Galerie Pitti, mit der ein ähnliches Stück in Hampton Court übereinstimmt, die reizende An-

betung der Hirten bei Lord Allendale in London, so fein und sinnig, daß man Mühe hat, dabei die Urheberschaft Giorgiones aufzugeben, einige hervorragende Porträts, die Ehebrecherin der Galerie von Glasgow usw.

Der einzige unter den hervorragendsten Künstlern aus dem venezianischen Gebiet, den Venturi aus dieser Folge ausschließt, ist Lorenzo Lotto. Vielleicht geht er doch etwas zu weit, wenn er dies mit der Bemerkung begründet, daß Lotto nie ein Nachfolger Giorgiones gewesen (S. 262). Wir wollen gerne zugeben, daß seine höchst originelle Natur von der Giorgiones sich unterscheidet, daß demnach seine Werke kaum je mit denen Giorgiones verwechselt werden könnten, aber daß er an dem geistigen Nachlaß des Meisters doch auch seinen Anteil gehabt, möchten wir nicht ohne weiteres ablehnen.

Von Malern des 17. Jahrhunderts kämen besonders zwei in Betracht. — Lionello Venturi, der sich bereits mit einer guten Biographie Michelangelo da Caravaggios beschäftigt (in der Zeitschrift L'Arte) und der seine Bedeutung verständig beurteilt, weist nunmehr auf den Eindruck hin, den der große Venezianer auch auf ihn gemacht haben muß, ohne daß er jedoch seine Selbständigkeit dabei aufgegeben hätte. — Sklavischer sodann der Paduaner Pietro della Vecchia, der nichtsdestoweniger doch geschickt genug gewesen ist, als Imitator des höchsten Meisters manche unserer Vorväter zu täuschen mit Werken, die man Giorgione aufbürdete.

Daß der Text des über 400 Seiten starken Bandes in großem Oktavformat reichlich mit guten Abbildungen versehen ist, gereicht ihm zu erheblichem Nutzen, um so mehr, da manche der weniger zugänglichen Werke darin dargestellt werden.

Ein Anhang bringt die Bibliographie über Giorgione und seine Nachfolger und die äußere Geschichte aller erwähnten Werke von deren Entstehungszeit bis auf unsere Tage. *Gustav Frizzoni.*

**August L. Mayer,** *Kleine Velazquez-Studien.* München, Delphin-Verlag, 1913. Mit 15 Abbildungen. 8°. M. 6.—.

Diese Studien zeigen an einigen besonders interessanten Werken aus dem Oeuvre des Velazquez: den frühen Porträts Philipp IV. und einigen des Conde-duque, wieviel trotz der Arbeiten von Justi und Beruete noch in der genauen Chronologie der Bilder des Künstlers zu tun bleibt. Der Verfasser zieht nicht nur ein reiches künstlerisches, sondern auch ein umfassendes archivalisch-genealogisches Material zur Prüfung heran und beweist dadurch aufs neue, welche Wichtigkeit auch in kunsthistorischen Fragen gerade diesem letzteren zukommt. Bei dem Berliner Kniestück der Joana de Miranda scheint uns die Bedeutung des kostbaren Schmuckes, den die Dame trägt, für die Deutung der Persönlichkeit im Grunde nicht wesentlich zu sein. Man braucht da weder mit Justi »nach den Gepflogenheiten spanischer Haushaltung« zu forschen, noch mit Mayer auf »Geschenke des vermöglichen Pacheco« zu raten, man darf wohl ohne weiteres annehmen, daß der Maler seinem Modell aus eigener Phantasie so viel Schmuck lieh, wie es das Herz der Dame erfreuen mochte. Man erinnnere sich nur, daß in der gleichen Zeit Lady Sussex an Lord Verney schreibt, van Dyck habe ihr Bildnis mit mehr Diamanten geschmückt, als sie überhaupt besitze oder betrachte in dem bekannten, aus eben der Zeit herrührenden Stammbuch der Katharina von Canstein die Porträts einiger deutscher Edelfräulein vom Lande, die genau so reich mit Schmuckstücken behängt sind, wie etwa die Königin Elisabeth auf dem Blatt von Crispin de Passe, um gewahr zu werden, daß in diesen Dingen die Eitelkeit eine Rolle gespielt hat, die jedenfalls ernstliche Rückschlüsse auf die Vermögensumstände oder die soziale Stellung der Abgebildeten verbietet. *M. v. Boehn.*

**Braungart, Richard,** *Neue deutsche Exlibris.* (München, Franz Hanfstaengl, geb. M. 20.—; Luxusausgabe M. 40.—.)

Als wertvolle Ergänzung zu den Handbüchern von Leiningen-Westerburg, Zur Westen usw. erscheint hier ein Werk, das hauptsächlich die graphischen Reize der Blätter erschließen soll. Es ist kein Zufall, daß man die Hauptvertreter des deutschen Impressionismus in der Liste der Exlibris-Künstler vergeblich sucht, es liegt im Charakter des Exlibris, dessen Wesentliches ja gerade der Inhalt, dessen Hauptnährmutter die Phantasie ist, daß sich im großen und ganzen nur jene Künstler mit ihm beschäftigt haben, die die Ausdruckskunst pflegen. In ihren Exlibris bieten sie oft die Quintessenz ihres Schaffens. In geschickter Weise schreitet der Band von der Schilderung einfacher Gebrauchsexlibris allmählich bis zu jenen »Luxus-Exlibris« fort, die in Klinger ihren Höhepunkt erreichen. Die »Klassiker« des Exlibris sind in erster Linie berücksichtigt worden, aber auch sonst sind so ziemlich alle Künstler, die für das Exlibris Bedeutung haben, vertreten.

## FORSCHUNGEN

Herbert P. Horne publiziert im Septemberheft der Rassegna d' Arte drei bisher unbekannte **Predellenbilder von Botticelli,** die in die Sammlung Johnson in Philadelphia gelangt sind. Wie er ausführt, muß es sich um die Predella eines in den Quellenschriften oft genannten Altares handeln, den Botticelli für das Kloster Sant' Elisabetta delle Convertite gemalt hatte. Die Darstellungen dieser Bilder sind nämlich dem Leben der hl. Magdalena entnommen, die in diesem Kloster besondere Verehrung genoß; sie stellen die Bekehrung der Magdalena, die Salbung der Füße Christi und das Leben in der Wüste und die letzte Kommunion der Heiligen dar. Horne setzt diese Arbeiten in die Frühzeit Botticellis und möchte sie aus stilkritischen Gründen in den Jahren 1470—72 entstanden sein lassen. Zu dieser Datierung stimmt auch, was wir von der Erbauungszeit jenes Klosters wissen. *—l.*

Das Oktoberheft der Arte bringt Fortsetzung und Schluß von Gino Fogolaris Studie über die **Geschichte der venezianischen Akademie** in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Er bespricht jetzt die Architektur und Landschaftsmaler, die Aufnahme in der Akademie fanden. Neben den bekannten venezianischen Vedutenmalern wird bei dieser Gelegenheit mancher wenig bekannte Künstler erwähnt, und es finden sich wirklich unter ihnen manche, die tüchtige und liebenswürdige Bilder geschaffen haben. Dann werden die Bildhauer erwähnt, die der Akademie angehörten, vor allen der junge Canova, der schon mit 21 Jahren dieser Ehre gewürdigt wurde. Fogolari schließt mit einer warmen Verteidigung der alten venezianischen Akademie, gegen die die folgende klassizistische Zeit manchen ungerechtfertigten Vorwurf erhoben hat; ihre Begünstigung des unbeeinflußten Naturstudiums im Gegensatz zu den eklektischen Neigungen der folgenden Zeit hat offenbar nicht wenig zu der späten Blüte der venezianischen Rokokokunst beigetragen. *—l.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 13. 19. Dezember 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE NEUERWERBUNGEN DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMS ZU BERLIN

In dem Durchgange vom vorderen Treppenhaus zur Basilika des Kaiser-Friedrich-Museums haben die Kunstwerke, die in neuerer Zeit für das künftige »Deutsche Museum« erworben werden konnten, vorläufig Aufstellung gefunden. Es ist eine stattliche Reihe, und viele Stücke ergänzen aufs glücklichste den bisherigen Bestand, indem sie Lücken ausfüllen, besonders reiche Abteilungen noch weiter ausbauen oder bisher vernachlässigte Gebiete einbeziehen. Schon heut könnte der Katalog der deutschen Bildwerke, der vor drei Jahren abgeschlossen wurde, mit diesen Neuerwerbungen einen umfangreichen Nachtrag erfahren.

Geht man die Bestände in zeitlicher Folge durch, so stellen sich zwei Elfenbeinstücke an den Anfang. Eine Madonnenstatuette gehört noch in das Bereich der hohen Gotik. Im allgemeinen gelten diese Arbeiten für französisch. Der Typus ist hier den sonst verwandten Stücken der Art, wie auch das Museum bereits eines besitzt, ein wenig fremd. Das erklärt das Fragezeichen, das der Herkunftsbezeichnung beigefügt ist. Vielleicht handelt es sich hier um eine deutsche Arbeit nach französischem Vorbilde. Zweifellos französisch dagegen ist die kleine Gruppe, die den Verrat des Judas darstellt, und die sich zwei ähnlichen Stücken im Museumsbesitz nahe anschließt. Sie ist um ein Jahrhundert jünger als die um 1300 entstandene Madonnenstatuette mit ihrem klar und groß gegliederten Gewande im Stile der klassischen Gotik.

Mit dem Jahre 1400 setzt eine Gruppe süddeutscher Holzfiguren ein, die diesmal unter den Neuerwerbungen durch besonders zahlreiche und eine Reihe auch künstlerisch hervorragender Stücke vertreten ist. Ein ganz neuer Faltenstil zeichnet diese Werke aus. Im Gegensatz zu dem leicht den Körperformen folgenden Gewand der gotischen Statuen bilden sich jetzt schwere Stoffmassen, die, gleichsam selbständig geworden, den Körper verhüllen. Breite Gehänge in Röhren sich ordnender Falten schieben sich zu Seiten der Gestalt und lasten schwer von den Armen hernieder. Die Malerei kennt diesen Stil ebenso wie die Plastik. Um 1400 war er ausgebildet. Die zwei ersten Jahrzehnte des neuen Jahrhunderts bezeichnen seine Blüte, dann klingt er langsam ab.

Das früheste und zugleich das bedeutendste Stück der Art ist hier eine heilige Agathe, die auf einem Buche die abgeschnittenen Brüste trägt. Es ist schwäbische Arbeit. Prachtvoll groß ist das Gewand behandelt. Merkwürdig ist der ganz individuelle Kopf, der im Gegensatz steht zu der meist typischen Gesichtsbildung ähnlicher Werke der Zeit. An Qualität dürfte diesem Stück am nächsten die Madonnenstatue kommen, die aus Kufstein stammt und hier im Inngebiet auch entstanden sein wird. Sie wurde in der Versteigerung der Sammlung Oertel bei Lepke für das Museum erworben. Prachtvoll baut sich auch hier der Faltenwurf auf. Reste alter Vergoldung geben dem Mantel, der sich um die Schultern legt, einen besonderen Reiz. Sehr zart ist das Gesicht behandelt.

Eine Reihe anderer Madonnenstatuen der gleichen Gattung schließt sich dieser an. Bei der weiten Verbreitung des Stiles ist ihre Herkunft nicht leicht zu bestimmen. Allgemein süddeutsch ist die eine benannt, mittelrheinisch eine andere. Aus der Freiburger Gegend stammt eine große thronende Madonna, ein umfangreiches Stück, das aber an Feinheit nicht mit den kleinen Exemplaren der Gattung wetteifern kann. Schwäbischer Herkunft ist die Madonnenstatue von einer Verkündigungsgruppe. Das Gefält wird hier besonders massig und schwer. Und mittelrheinisch endlich heißt ein merkwürdiges Stück, eine thronende Madonna, deren Körper unter einem überreichen Gefält zu verschwinden droht. Das Material ist Lindenholz. Nur der Kopf besteht aus Ton und ist eingesetzt. Man kennt ja gerade aus dieser Zeit Tonfiguren in Süddeutschland. Die Nürnberger Tonapostel gehören der gleichen Stilstufe an. Aber es ist schwer zu erklären, was zu dieser seltsamen Kombination zweier Materialien führte.

Von den übrigen Stücken der Gattung ist eine Statue des hl. Petrus in der stark ausgebogenen Haltung gewiß das früheste und noch um 1400 entstanden. Es wird hier als schwäbisch bezeichnet. Sehr schön in der alten Vergoldung ist eine heilige Agnes, die die Blüte des Stiles bezeichnet und die Haltung in typischer Weise repräsentiert. Ganz ungewöhnlich dagegen ist die große Statue eines thronenden Bischofs, die aus Kloster Seeon stammt. Merkwürdig ist der ausgesprochen porträthafte Kopf in seiner eindrücklichen Häßlichkeit, die man nicht leicht vergißt. In stark bewegter Komposition baut sich der Körper auf. In sicherem plastischen Gefühl sind dabei die Glieder fest zusammengehalten. Schwer und reich ist das Gefält, das von den niedrigen Knien in kurzen Röhren herniederfällt.

Den ganzen Gegensatz zu diesem Bischof aus Oberösterreich bildet ein Hochrelief der Geburt Christi, das aus dem Oberelsaß stammt. War dort alles ernst und wuchtig, so ist es hier leicht und zierlich. Genrehaft ist das Motiv gefaßt. Maria hat sich im Bette aufgesetzt, und sie reicht das Kind der Magd hinab, die das Bad bereitet. Am Fußende des Bettes sitzt Josef. Er stützt sich müde auf seinen Stock. In schrägen Falten legt sich das Gewand über seine

Brust, und in gegensätzlicher Richtung beugt sich der bärtige Kopf. Anmutig bewegen sich die Frauen, und wie ein feines Ornament legen sich die Falten der Stoffe über die Körper.

Mit dieser reizenden Gruppe nähern wir uns schon der Jahrhundertmitte. Wir müssen noch einmal umkehren, um einen Erzengel Michael zu erwähnen, der aus Bayern stammen soll und um 1400 entstanden ist. Er gehört nicht in die Gruppe der »Röhrenfalten«. Schlicht legt sich das einfache Gewand um die Gestalt. Streng und gehalten ist die Bewegung. Etwas von der edlen Ruhe der klassischen Gotik klingt in dem Stücke noch nach. Neben den vielen späteren Darstellungen des Seelenwägens steht dieser als der seltene Repräsentant einer anderen Zeit. Hier dient ihm eine zweite Michaelsstatue als Gegenstück, ebenfalls noch früh, möglicherweise vor der Jahrhundertmitte entstanden. Wieder ist die Bewegung noch gebunden. Aber die Falten stehen in freien Graten vor dem Körper. Sie sind noch einfach und klar gegliedert, und reizend erhebt sich der breite Lockenkopf über der in vielen Senkrechten aufgebauten, einer kannelierten Säule nicht unähnlichen Gestalt. Der dritte Michael sei im Anschluß gleich genannt. Er führt nochmals ein halbes Jahrhundert weiter hinab und nach Oberbayern hinein. Es ist ein großes Relief. Breit wallt der Mantel hinter der Figur, den zwei Engel halten. Eine rauschende Bewegung ist in der Komposition. Aber auch etwas Äußerliches. Und gern kehrt man zurück zu dem bescheidenen Stück, das ein Jahrhundert früher entstand.

Die merkwürdige Gruppe der italienischen Stuckreliefs nach deutschen Vorbildern, auf die Bode vor nicht langer Zeit zum ersten Male aufmerksam machte, konnte durch einige neue Erwerbungen, die mit den seit kurzem schon ausgestellten Stücken der Art hier vereinigt wurden, wiederum bereichert werden. Es sind drei Stücke, die der Zeit um 1500 entstammen, eine Verkündigung, eine Geburt Christi und eine Madonna in Halbfigur. Dazu kommt ein in der Behandlung abweichendes Hochrelief der Anbetung der Könige, das vom Oberrhein stammt und möglicherweise trotz der für Deutschland ungewöhnlichen Technik dort auch entstanden ist.

Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Zeit der eigentlichen Blüte der deutschen Holzplastik, auf der naturgemäß auch in den Beständen des Museums das Schwergewicht liegt, tritt unter den Neuerwerbungen, die das Vorhandene zu ergänzen bestimmt sind, begreiflicherweise zurück. Es sind nur wenige Stücke eigentlich, darunter aber eine Madonnenstatue ganz ungewöhnlicher Art, die aus der Oertelsammlung stammt und schon dort als Glanzstück der Versteigerung viel bewundert wurde. Die Statue stammt aus Dangolsheim bei Molsheim im Unterelsaß, ist also gut lokalisiert, und es ist kein Grund, an der elsässischen Herkunft ihres Meisters zu zweifeln. Ein Meister aber hat sie geschaffen. Neben so vielen Handwerkerschnitzern steht er als Künstler, und man möchte glauben, es müsse gelingen, seine Spuren auch an anderen Stellen noch zu finden, sofern sie nicht ganz verloren sind. Reizend ist das genrehafte Motiv, wie das Schleiertuch sich über das Kind legt, und es wird zugleich kompositionell verwertet zu einem Gruppenaufbau, der in der gleichzeitigen Plastik ganz für sich steht.

Nicht ganz weit von dieser Madonnenstatue dürfte die trauernde Maria aus einer Kreuzesgruppe entstanden sein, die schwer zu lokalisieren, aber wohl mit Recht hier als burgundisch bezeichnet ist. Die schweren, wulstigen Falten, das tief über die Stirn herabhängende Kopftuch finden hier in der Nachfolge des Claus Sluter und Nicolaus de Werve am ehesten Parallelen. Mit starker Empfindung ist der verhaltene Schmerz zum Ausdruck gebracht. Auch hier hat man mehr als vor vielen Werken der Zeit den Eindruck, der Äußerung eines persönlichen Kunstwollens gegenüberzustehen.

Leichter unterzubringen ist die unterfränkische Sebastianstatue vom Jahrhundertende, die einen an Riemenschneiders Kunst geschulten Schnitzer verrät. Drei Relieffragmente, Gruppen aus einer großen, figurenreichen Kreuzigung mögen bayrischer Herkunft sein. Weiter gehören zu dieser Gruppe der zweiten Jahrhunderthälfte drei niederdeutsche Arbeiten, von denen das feinste das zierliche Hochrelief eines Marientodes ist, das aus der Sammlung Lippmann erworben wurde. Eine Vermählung der Maria in dunklem Eichenholz, die James Simon schenkte, ist gute Antwerpener Arbeit. Schwerer zu lokalisieren ist das dritte Stück, eine Gruppe der ohnmächtig unter dem Kreuz zusammenbrechenden Maria mit Bemalung und Vergoldung. In Utrecht, wo das Stück ausgestellt war, galt es für nordholländisch. Die Bestimmung ist aber nicht ganz überzeugend, ohne daß sie doch durch eine besser zutreffende ersetzt werden könnte.

Ebenso schwer ist der Entstehungsort einer sicher oberdeutschen Madonnenstatuette aus Lindenholz zu bestimmen, in der fränkische und schwäbische Züge sich zu mischen scheinen. Eine Entscheidung ist um so weniger leicht, als ähnlich zierliche Kleinplastiken der Zeit zu den größten Seltenheiten gehören. Durch seine Herkunft bestimmt ist ein großes Relief der Beweinung, das mit der alten Bemalung erhalten ist. Es stammt von einem Erfurter Meister und vertritt einen Stil, der bisher in der Sammlung noch nicht repräsentiert war. Aus St. Quirin bei Tegernsee endlich stammt die lebensgroße Figur eines heiligen Königs aus einer Gruppe der Anbetung, die noch vor dem Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein dürfte.

Eine Reihe der wichtigsten Stücke unter den neuerworbenen Plastiken führt hinüber in die Zeit der deutschen Renaissance, der schöpferisch ungemein reichen Epoche zwischen 1500 und 1530. Ein prachtvolles Stück, das alle Vorzüge der Zeit in sich vereint, ist die kleine Gruppe der Marienkrönung, die hier dem Joerg Lederer aus Kaufbeuren zugeschrieben wird. Das Werk des Meisters ist noch nicht zusammengestellt. Diese Gruppe läßt aber auf einen der interessantesten Schnitzer des bayrischen Gebietes schließen, der sich Hans Leinberger ebenbürtig zur Seite stellen dürfte. Wundervoll ist das barock reiche

Gefält, dabei klar und schön bewegt die Gestalten. Altdorferischer Geist lebt in den reizenden Putten, die zu Seiten Mariens in den Falten ihres breit sich lagernden Mantels ein munteres Spiel treiben. Gerade die Kleinheit macht die Gruppe so besonders reizvoll. An Qualität der Arbeit wie an Erfindungsgeist sind ihr nicht viele gleich.

Die Art des Eichstätter Meisters Loy Hering vertritt ein thronender Bischof, der für kurze Zeit schon einmal unter den sogenannten »Florakindern« ausgestellt war, zu denen auch die augsburgische Gruppe einer Anbetung der Könige gehörte. Das Gegenstück des Eichstätter Bischofs ist ein heiliger Eligius, der ihm zeitlich nahe steht, aber schwerer zu lokalisieren ist. Möglicherweise wieder aus Eichstätt stammt die Statue des hl. Stephan, der in seiner edlen Haltung und großartigen Anordnung ein typisches Stück deutscher Renaissanceskulptur darstellt.

Ein anderer Meister, der erst kürzlich aus langer Vergessenheit auftauchte, Hans Backoffen von Mainz, war bisher in der Sammlung gar nicht vertreten. Eine heilige Margarete gibt nun wenigstens den Stil des Künstlers mit seiner charakteristischen Faltenbildung, wenn auch nur in einer Arbeit seiner Schule. Die Art eines anderen bekannten, wenn auch noch namenlosen Meisters der gleichen Zeit, dessen Donatorenreliefs im germanischen Museum seine bekannteste Arbeit sind, und von dem auch das Berliner Museum bereits einiges besitzt, vertritt ein großes Relief der zum Himmel fahrenden Maria, das nicht die Feinheit der eigenhändigen Arbeiten des Meisters aufweist, dafür aber einen großen Schwung der Gesamtkomposition. Augsburg ist die Heimat dieses Stiles. Ein kleines Verkündigungsaltärchen mit gut erhaltener Bemalung und Vergoldung, das aus der Sammlung Streber in das Berliner Museum gelangte, gehört der gleichen Gruppe an und bestätigt durch die gemalten Heiligenfiguren der Flügelaußenseiten im Stile des Hans Burgkmair die Provenienz. Durch eine Reihe ähnlicher Darstellungen heiliger Sippen wird endlich der große Altarschrein, der aus der Sammlung Stroganoff in Rom nach Berlin gelangte, für Ulm gesichert.

Ein besonderer Stolz des Berliner Museums ist die Sammlung deutscher Kleinplastik, die heut an keiner anderen Stelle mehr überboten werden kann. Auch ihr sind in jüngster Zeit eine Reihe wichtiger Neuerwerbungen zugeführt worden, die jetzt in dieser Ausstellung vereinigt sind. Von Hans Leinberger besitzt das Museum neben dem Relief der Taufe Christi, das von seinem Hauptwerk, dem Moosburger Hochaltar selbst, stammt, ein zierliches Nußbaumrelief der Beweinung Christi. Als Gegenstück kam jetzt eine gleich große Kreuzabnahme hinzu. Und möglicherweise geht ebenfalls auf ihn, jedenfalls auf einen Meister des gleichen Kreises, das mit der alten Bemalung erhaltene Buchsbaumrelief der »schönen Maria von Regensburg« zurück, das aus der Sammlung Lippmann erworben wurde. Die Käufe aus dieser Versteigerung stellen überhaupt eine sehr glückliche Bereicherung der Sammlung von Kleinplastiken dar. Des niederdeutschen Marientodes wurde schon gedacht. Ein ungewöhnlich schönes Stück ist das Relief der Magdalena, die den Kopf schmerzvoll zurückwendet und das Gesicht weinend in der Hand verbirgt. Wundervoll ist die weiche Modellierung und die ganz persönliche Erfindung. Eine Gruppe der trauernden Maria, offenbar von der gleichen Hand, ging damals in den Besitz des Herrn Kappel über und findet hoffentlich auch einmal den Weg in die Sammlung. Weiter stammt von Lippmann das augsburgische Buchsrelief der Maria in Halbfigur und endlich der Gladiatorenkampf nach einem Stich des H. S. Beham, eine vorzügliche Arbeit in Kehlheimer Stein.

Von Loy Hering und aus seinem Kreise besitzt das Museum bereits drei der bekannten Reliefs in Solnhofener Stein. Ein viertes mit der Darstellung eines Liebesgartens kommt jetzt, als Geschenk des Herrn Eduard Simon, hinzu. Friedrich Hagenauer, von dem bisher nur das ungewöhnlich große Brustbild des Bischofs Philipp von Freising vorhanden war, ist unter den neuen Erwerbungen mit einem zierlich geschnittenen Porträtmedaillon vertreten. Den drei Buchsbaumreliefs des Hans Schwarz, die das Museum besitzt, schließt sich jetzt ein voll bezeichnetes Relief der Grablegung in reichem Renaissancerahmen an, das ein glücklicher Zufall aus amerikanischem Besitz nach Deutschland zurückführte. Dem Meister nahe steht auch das Buchsbaumrelief mit dem Bildnis des Pancraz Kemmerer. Dagegen entfernt sich die niedliche Buchsstatuette der heiligen Lukretia doch ziemlich weit von der Art des Leonhard Kern. Ein Bär aus Bronze steht hier endlich als gutes Beispiel der Tierplastik des 16. Jahrhunderts, die sich von Peter Vischers Meisterleistungen herleitet.

Ein eigener Saal soll in dem jüngsten Museum dem deutschen Barock gehören. Eine Reihe neuer Erwerbungen aus diesem früher ganz vernachlässigten Gebiet sind auch jetzt wieder für diese Stelle bestimmt. Aus Bayern stammen die meisten und die besten Stücke, wie der Prophet und der Papst Sylvester, die in ihrer großartigen Bewegtheit die Höhe des Stiles bezeichnen. Von Franz Ignaz Günther selbst wurde ein mehr zierliches, mit der schönen Bemalung erhaltenes Werk erworben, eine Maria auf der Mondsichel. Ihm nahe steht auch das skizzenhafte Tonmodell Gottvaters auf der Weltkugel, das in seiner flotten Behandlung ungemein persönlich wirkt. Reizend ist auch das Tonfigürchen einer Maria am Betpult, der Teil einer Verkündigungsgruppe und die in der hellen Farbigkeit ähnliche Statuette der sitzenden Madonna. Ein neuer Name in der Berliner Sammlung ist Franz Anton Xaver Hauser, von dem die Tongruppe eines Engels mit dem Leichnam Christi herrührt. Besondere Erwähnung verdienen die schwungvoll bewegten Halbfiguren der vier letzten Dinge, Tod, Gericht, Himmel und Hölle, auf reichgebildeten Sockeln. Sehr merkwürdig ist endlich die klagende Maria, die nach Analogien für Bamberg und die Zeit um 1720 gesichert ist, der klassizistische Stil würde auf eine zeitlich viel spätere Entstehung schließen lassen.

Eine kleine Anzahl von Gemälden schließt sich

dieser stattlichen Reihe von Skulpturen an. Auch unter ihnen sind wichtige Bereicherungen der Sammlung zu verzeichnen. Zeitlich steht am Anfang eine bedeutende Altartafel der westfälischen Schule mit der Darstellung der Dreifaltigkeit und Heiligen, die um 1400 zu datieren sein dürfte. Sehr zu begrüßen ist die Erwerbung einer Tafel aus dem großen Altarwerk des Konrad Witz, dessen Teile jetzt in der Mehrzahl im Basler Museum vereinigt sind. Das Stück stammt aus der Sammlung des Grafen Wilczek auf Schloß Kreuzenstein, wohin es aus der gleichen Versteigerung der markgräflich badischen Galerie im Jahre 1808 gelangte, aus der auch die acht Tafeln nach Basel kamen. Durch Tausch konnte es jetzt für die Berliner Museen erworben werden. Dargestellt ist die Königin von Saba vor Salomo. Eine eingehende Würdigung wurde dem Bilde durch Stiassny im 27. Bande des Jahrbuches der königlich preußischen Kunstsammlungen zuteil. Mit der kleinen Kreuzigung wird es jetzt die bekanntere Art des Meisters in dem Berliner Museum ausgezeichnet vertreten.

Der seltene Name des Hans Pleydenwurff gebührt einer Darstellung der heiligen Dreifaltigkeit. In auffallender Weise deckt sich der Körper Christi mit dem Leichnam der Kreuzabnahme, die sich in Pariser Privatbesitz befindet. Auch in den Typen und der Farbengebung steht das Bild den noch in Breslau befindlichen Teilen des für Pleydenwurff gesicherten Altars nahe. Es ist interessant, daß die beiden Stifter der Tafel aus Straubing stammen, da ja auch urkundliche Beziehungen die Vermutung nahelegen, daß Pleydenwurff dort gebürtig war.

Ein anderer wichtiger Künstler, der bisher in der Berliner Sammlung ganz fehlte, ist der kölnische Meister des heiligen Bartholomäus. Der Altarflügel mit der heiligen Veronika, die das Schweißtuch ausbreitet, ist ein so charakteristisches Werk seiner Art, daß ein Zweifel an der Autorschaft kaum möglich ist. Das zarte Gesicht, die zierlichen Hände, die weichen Farben, die in wundervollem Email vertrieben sind, gehören zu den sicheren Kennzeichen.

Nicht ebenso leicht ist ein anderes Bild zu bestimmen, das Salomes Tanz an der Tafel des Herodes darstellt. Mit dem Hausbuchmeister hat es kaum etwas zu tun. Eher dürfte der Name des »Meisters mit der Nelke« den Kreis bezeichnen, in dem man den Schöpfer des Werkes zu suchen hat, das den Grenzgebieten schwäbischer Kunst angehört.

Sicher auf den Namen des Jörg Breu zu bestimmen sind zwei Tafeln mit der Verkündigung und der Geburt Christi. Interessant sind die Beziehungen zu Hans Holbein dem Älteren, der der Lehrer des Breu gewesen sein muß. Die goldenen Ornamente sind ganz im Geschmack Holbeins, ebenso die farbige Anlage der Tafeln, die den Marienbildern vom Kaisheimer Altar unmittelbar nachgebildet ist, auch die langgezogenen Falten von Mariens Mantel erinnern noch an den älteren Meister, während in den Typen und vor allem in der Figur des Engels der Stil des Jüngeren deutlich erkennbar ist.

Es sei bei dieser Gelegenheit auch der übrigen Gemälde kurz gedacht, die in jüngster Zeit in die Galerie eingereiht wurden. Daß die »vlämischen Sprichwörter« des Pieter Bruegel in dem Kabinett der Niederländer des 16. Jahrhunderts ihren Platz fanden, wurde hier schon erwähnt, ebenso der Erwerbung eines Frauenporträts des Sebastiano del Piombo gedacht. Ein zweites weibliches Bildnis, ein Selbstporträt der Malerin Sofonisba Anguisciola, wurde in dem Saale der Florentiner Hochrenaissance aufgehängt. Einer ganz anderen Sphäre endlich gehört das dritte italienische Frauenporträt an, das sich als sicheres Werk des Fra Filippo Lippi bestimmen läßt. Bode hat das Bild im Jahrbuch der königl. preuß. Kunstsammlungen in die Literatur eingeführt. Fra Filippo ist im Berliner Museum bereits ausgezeichnet vertreten. Um so mehr war dieses Porträt, das den Meister von einer ganz neuen Seite zeigt, ein hochwillkommener Zuwachs.

Den heiligen Hieronymus vom Meister des heiligen Ägidius hat Friedländer in den Amtlichen Berichten (XXXIV, 185) besprochen. Der äußerst seltene Meister fehlte bisher im Berliner Museum. Schön ist in dem Bilde zumal das Detail und der schöne Schmelz der Farbe. Von späteren Niederländern ist ein reizender Isack van Ostade, ein Winterbildchen mit Menschen auf dem Eise, zu nennen und ein in seiner Anspruchslosigkeit besonders sympathisches Porträt eines alten Mannes von Jakob Jordaens.

Auch das entzückende Bildchen von Adam Elsheimer, ein heiliger Christoph, war in den Amtlichen Berichten bereits eingehend behandelt. Die Farbenfrische und die einfach lebendige Naturschilderung sind immer wieder eine Überraschung. Das Bild fand in dem Kabinett zwischen dem Rubens- und dem Rembrandtsaale Platz, das mit gutem Rechte das Elsheimerkabinett genannt werden darf.

Endlich ist im Saale der Engländer ein neuer Reynolds zu nennen. Es ist ein Bildnis in Halbfigur. Merkwürdigerweise ist nicht leicht zu sagen, ob es ein männliches oder ein weibliches Porträt ist. Denn die würdige Dame entpuppt sich bei näherem Hinsehen als ein Herr. Es ist der seinerzeit berüchtigte Chevalier d'Eon. Das Bild ist ganz auf Schwarz und Weiß gestimmt. Auf der großen, weiß gepuderten Perücke sitzt eine graue Haube. Ein breites weißes Jabot und weiße Handschuhe unterbrechen die schwarzen Flächen des Kleides. Und die Ecke eines roten Sessels, die vor dem schwarzen Hintergrunde auftaucht, gibt dem Ganzen eine pikante farbige Note. Mit dem bedeutenden Porträt der Mrs. Boone und ihrer Tochter und dem Selbstbildnis gibt dieses neue, schöne Werk nun eine vortreffliche Anschauung von der Kunst des Meisters.

Weiter zurückgehend ließen sich noch manche neue Erwerbungen namhaft machen, die stillschweigend der Galerie einverleibt wurden, ein Tischbein, ein Orley, ein Heemskerck, ein Mancadan seien nur genannt. Die Aufstellung der für das deutsche Museum bestimmten Stücke — manches konnte auch hier noch nicht gezeigt werden — gab Gelegenheit, auf die Tätigkeit des Kaiser-Friedrich-Museums nachdrücklicher hinzu-

weisen, und die kurze Aufzählung, auf die wir uns beschränken mußten, wird einen Begriff von der steten Entwicklung der Berliner Sammlungen gegeben haben. *GLASER.*

## PERSONALIEN

Am 12. Dezember wurde **Edvard Munch** fünfzig Jahre alt. Die Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichte bei dieser Gelegenheit einen Aufsatz über die Wandgemälde des Künstlers für seine Vaterstadt Kristiania. Eben jetzt sind die Entwürfe zu diesem Monumentalzyklus in der Berliner Herbstausstellung am Kurfürstendamm zu sehen.

Am 30. November vollendete der Professor an der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe **Franz Hein** seinen 50. Geburtstag. Der in Altona geborene und in Karlsruhe zur vollen Reife gekommene Künstler ist als einer der Mitbegründer des Karlsruher Künstlerbundes (»Grötzinger«), dann aber vor allem als geist- und gemütvoller Landschafter und Märchenmaler, sowie als Förderer der Künstlersteinzeichnungen bekannt. Auch als Illustrator hat sich Hein mit Erfolg betätigt.

*—th.*

## WETTBEWERBE

**Krefeld.** Zum Wettbewerb um den **Neubau des Stadttheaters,** zu dem die bekannten Theaterbaukünstler Dülfer in Dresden, Littmann in München und Seeling in Charlottenburg besonders geladen waren, hatten 140 Architekten Entwürfe eingeschickt. Dem Preisgericht gehörten u. a. die Architekten Billing-Karlsruhe und Kreis-Düsseldorf an. Den ersten Preis von 6000 Mark erhielt Geheimrat Dülfer, den zweiten von 3500 Mark Architekt Brurein in Charlottenburg, den dritten von 2500 Mark die Architekten Nestler und Juengst in Düsseldorf. Sämtliche Entwürfe werden demnächst im Kaiser-Wilhelm-Museum zur Ausstellung gelangen.

## DENKMALPFLEGE

Die **Cisterzienserabteikirche zu Lügumkloster,** teils um 1200, teils gegen 1250 erbaut, wird gegenwärtig, nach langer und schwerer Versäumnis, einer weitgreifenden, eine gewisse Vollständigkeit und Vollkommenheit erstrebenden Herstellungsarbeit unterzogen. — Der Bau, im Gebiete des alten dänischen Bistums Ripen gelegen, ist unter den Kirchen des Herzogtums Schleswig wohl die vornehmste und ist auch für die allgemeine Kunstgeschichte wichtig. Es ist aber nicht bloß deshalb eine vollkommene Lösung der mit der Herstellung verbundenen Aufgaben Ehrensache unseres Staates, der im Besitze der Güter des Klosters ist und die Unterhaltungspflichten anerkennt und übt. Er hat den alten dänischen Bau wetteifernd nicht schlechter, sondern besser zu behandeln, als es die Dänen tun würden, wenn sie ihn noch hätten; in ihrem eigenen Bereiche ehren, erforschen und pflegen sie dergleichen Denkmäler mit hingebender, unbedingter Opferfreudigkeit und höchstem Verständnis. Jetzt sehen sie mit gerechtfertigter kritischer Aufmerksamkeit auf das, was diesseits der Grenze getan wird. — Die Absichten sind ohne Zweifel die besten. Namentlich soll der Bau endlich wieder eine anständige Dachung erhalten, die den ungeheuren Stürmen trotze, also eine kupferne, und die Beschmierung des vernüchterten Äußeren mit Zement (womit die dänischen Baumeister besonders in den vierziger bis sechziger Jahren die edelsten wie die geringeren Baudenkmäler zu behandeln liebten), wird mit unsäglicher Mühe entfernt und die übeln Begleit- und Folgeerscheinungen werden bekämpft. Aber es ergeben sich immer neue Aufgaben, und da kann man nur recht innig wünschen und begehren, daß sie alle mit Ehren gelöst werden. So wollte man die Heizkammer für eine Luftheizung in einen Stallraum legen, der öde und leer war. Nach Beginn der Arbeit stellte sich soeben heraus, daß es der alte, höchst bedeutsam und würdig angelegte Kapitelsaal gewesen ist. Der Schutt barg vier Säulenstümpfe, aus Ziegeln gemauert, die einst das Gewölbe des quadratischen Raumes getragen haben. Der alte geplättete, tiefliegende Estrich ist erhalten, und drei vortreffliche Fenstergruppen haben die Ostseite eingenommen. Kurz, die Arbeit mußte da eingestellt werden; nur zum Zwecke einer würdigen Herstellung darf man hier eingreifen. Und so ist es mit dem ganzen noch stehenden Flügel des Klosters. Er muß unter die wichtigen Denkmäler frühmittelalterlicher Klosterarchitektur gerechnet werden. Leider ist er seit den letzten 34 Jahren aufs Rücksichtsloseste behandelt und verdorben worden. Er ist 22 m lang und 7 m breit und stößt an die Südseite des Querhauses an; gegen Westen hin lief der Ostflügel des Kreuzgangs an ihm entlang. Das Untergeschoß, das außer dem quadratisch angelegten, die Mitte einnehmenden Kapitelsaal noch vier erheblich schmalere abgeteilte Räume enthält, ist leicht in alter Weise und Schönheit herzustellen. Besonders beachtenswert sind die Treppe, die zum Dorment hinaufführte, und die Sakristei, hart neben der Kirche selbst und nur von dieser her zugänglich. Über ihr, im Obergeschoß, ist noch eine besondere Kammer, zweijochig gewölbt, ohne Zweifel eine Trese; neben ihr bildete eine Tür die Verbindung zwischen dem Kloster und der Kirche; man ging also vom Dorment unmittelbar in diese hinein. Alles das ist für die Cisterzienserbauten typisch. Man kann nun mit gerechter Spannung dem entgegensehen, was weiter geschieht, und namentlich, was die anzustellenden Nachgrabungen ergeben. Denn daß der Kreuzgang, dessen Unterteil im Boden steckt, ausgegraben werden muß, daran ist kein Zweifel; und daran wird sich noch anderes anschließen. *R. Hpt.*

## DENKMÄLER

**Frankfurt a. M.** Vor einiger Zeit (Kunstchronik vom 9. Mai 1913) konnte ich bei Gelegenheit der Konkurrenz von dem Heinedenkmal Georg Kolbes berichten, das der Stadt Frankfurt zum Geschenk gemacht wurde. Das Denkmal ist nun aufgestellt und am 13. Dezember enthüllt und der Stadt übergeben worden. Ich berufe mich im Einzelnen auf meine früheren Bemerkungen, möchte aber der Freude darüber Ausdruck geben, daß das fertige Werk die großen Erwartungen noch übertrifft, die das Modell weckte. Die Figuren sind reicher in der Bewegung, schmiegsamer in ihren Formen geworden, ohne daß der große Zug der Gruppe dadurch eine Einbuße erleidet, und die Köpfe zeigen eine prachtvolle, durchaus in der Form liegende Beseelung, die über das im kleinen Modell ausdrückbare weit hinausgeht. — Gleichzeitig freue ich mich, schon wieder von einem prachtvollen Geschenk an die Stadt Frankfurt schreiben zu können. Die Brüder Alfred und Ludwig Hahn haben der Stadt zur Erinnerung an ihren Vater einen **monumentalen Brunnen** gestiftet, der seine Aufstellung auf dem Theaterplatz finden soll. Zu einem Wettbewerb waren die Bildhauer Behn - München, Klimsch - Berlin, Jobst-Darmstadt und Lederer-Berlin aufgefordert worden. Zur Ausführung soll der »Merkurbrunnen« von Lederer kommen. Man muß diese Wahl durchaus billigen. Denn Lederers Modell hat vor allen anderen den großen Vorzug, daß man von ihm erwarten darf, es werde sich in seiner festen, gedrungenen und wuchtigen architektonischen Bildung in dem ganz und gar steinernen Charakter des Theaterplatzes zur Geltung und zur Wirkung bringen. Der

Charakter aller anderen Entwürfe hätte meines Erachtens dazu eine parkartige Umgebung, zum mindesten aber einen sehr weiten Platz verlangt. Der gegebene aber ist von hohen Häusern auf drei Seiten umschlossen, von mittlerer Größe und klar rechteckig begrenzt. *A. W.*

## ARCHÄOLOGISCHES

**Die wahre Polyhymnia.** Schon zweimal hat der durch seine umfassende Praxitelesmonographie und durch eine zweibändige Griechische Kunstgeschichte über die wissenschaftliche Welt hinaus bekannte Prager Archäologe und Professor der Prager deutschen Universität Dr. Wilhelm Klein den Freunden klassischer Kunst durch die Wiedererweckung falsch interpretierter Bildwerke zu ihrem wahren sinnvollen Leben Geschenke von bleibendem Werte gemacht. Seinem archäologischen Scharfblick offenbarten sich Zusammenhänge, die er bloß durch bildhauerisch geschulte Hände ausführen zu lassen brauchte, um jeden Kenner antiker Schönheit zu überzeugen. Am bekanntesten ist wohl die unter dem Titel »Aufforderung zum Tanz« vor wenigen Jahren in zahlreichen Zeitschriften reproduzierte Gruppe geworden, zu der Klein den krotalenspielenden Satyr und das sandalenlösende Mädchen, beides längst bekannte, aber bisher niemals aufeinander bezogene Werke, zusammengestellt hat. Auch die Gruppe des nachpraxitelischen Hermes mit dem Dionysoskinde verdankt ihm ihren richtigen, lebensprühenden Ausdruck. Nunmehr hat Klein diesen zwei eine dritte ebenso künstlerisch überzeugende wie wissenschaftlich gut fundierte Rekonstruktion hinzufügt. Es handelt sich um ein wohlbekanntes Werk des Berliner Museums, die Statue einer als Muse gedeuteten und unter dem Namen »Polyhymnia« gehenden Mädchenfigur, die in ihr Obergewand gehüllt in einer höchst reizvollen und sehr eigentümlichen Stellung den linken Arm aufstützt und seitwärts blickt. Diese in Frascati gefundene, als Kopie nach einem Werk des Philiskos von Rhodos erkannte Statue ist vielfach in der Antike kopiert worden und so wußte man längst, daß der Kopf falsch ergänzt war, daß er nicht seitwärts blicken konnte, sondern geradeaus, wie es besonders deutlich auch ein Relief des Archelaos von Priene mit der sogenannten Vergötterung Homers zeigte, auf dem neben andern auch diese Arbeit des Philiskos kopiert war. Klein hat nun den lange gesuchten Kopf in einem Original des Dresdner Albertinums entdeckt. Der Dresdner Kopf besitzt den starken Haarschopf, der auf den Kopien so charakteristisch ist, der Blick ist mit herber Frische geradaus vorwärts gerichtet, als besondere Merkwürdigkeit sind starke Farbspuren festzustellen, übrigens ist die Nase und einzelne Partien der Schläfen stark beschädigt. Da ein direkter Abguß des Kopfes aus diesen Gründen nicht ausgeführt werden konnte, hat Professor Klein den in Dresden lebenden deutsch-böhmischen Bildhauer Hans Jäger, einen Schüler Wrbas, damit betraut, eine sinngemäß ergänzte Nachbildung des Kopfes auszuführen, mit deren Hilfe jetzt Klein im Prager archäologischen Institut die richtige Ergänzung der Berliner »Polyhymnia« von einem anderen Bildhauer vornehmen ließ. Der Eindruck des so entstandenen neuen Werkes ist völlig überzeugend. Die frische Anmut der jetzt erst in ihrer vollen Natürlichkeit wirkenden zarten Mädchengestalt entzückt durch die um den Beschauer unbekümmerte Herbheit des Ausdrucks. Man sagt nicht zuviel, wenn man jetzt die Berliner »Polyhymnia« dem ihr verwandten »Mädchen von Antium« an die Seite stellt. *A. St.*

## SAMMLUNGEN

**Die Wiederauffindung der Gioconda in Florenz.** Auf höchst sonderbare Weise ist das unsterbliche Werk Leonardos, das vor zwei Jahren aus dem Louvre gestohlen wurde, wieder zum Vorschein gekommen. Am 29. November dieses Jahres bekam der Florentiner Antiquar Alfredo Geri, welcher seinen Laden in Borgo Ognissanti hat, einen Brief aus Paris, Leonardo V. unterzeichnet. Ein Unbekannter schrieb ihm darin, er wäre im Besitz der Gioconda Leonardos, die er gerne ihm schicken wolle, weil er in den Zeitungen gelesen habe, daß er eine Ausstellung von Kunstsachen plane. In dem Brief stand auch, daß er gerne die Gioconda in einer staatlichen Galerie Roms oder Florenz gesehen haben würde. Auf Rat Giovanni Poggis, des Direktors der Uffizien, antwortete Herr Geri, daß er gerne in Beziehung zu dem Besitzer der Gioconda treten werde. In seiner Antwort verlangte der Unbekannte die Versicherung einer Prämie von einer halben Million Lire, die ihm auch zugesagt wurde. Am 9. Dezember erschien plötzlich besagter Unbekannter bei Herrn Geri und führte diesen und den Direktor der Uffizien in ein kleines Gasthaus. Da man dort nur wenig Licht hatte, wurde das Bild in die Uffizien transportiert und als das richtige erkannt. Der Generaldirektor Ricci, welcher aus Rom kam, prüfte das Bild nach peinlicher Vergleichung mit großen Photographien aufs Genaueste, so daß kein Zweifel mehr sein konnte, daß das Werk Leonardos gefunden sei.

Nach der Verhaftung erzählte der sonderbare Dieb, ein gewisser Vincenzo Perugia aus Luino und seit langen Jahren in Paris ansässig, er hätte als dort angestellter Anstreicher sich frei in den Räumen des Louvre bewegen können und der Gedanke des Raubes wäre in ihm wach geworden, weil es ihn mit Entrüstung erfüllt hätte, zu sehen, wie viel Napoleon aus Italien weggeschleppt hätte, und er auf diese Weise sein beraubtes Vaterland rächen wollte. Er habe unbemerkt das ganze Bild aus dem Saal getragen, es sodann vom Rahmen befreit und die Leinwand unter seiner Bluse versteckt. Zwei Jahre hatte er dann das Bild bei sich behalten, bis in ihm die Idee wach wurde, einer italienischen Staatsgalerie den Besitz zu sichern. Diese romantische Version bringen die vorläufigen Berichte; was bei wahrer Untersuchung von seiten der Behörden ans Tageslicht kommen wird, bleibt abzuwarten.

Jeder Zweifel an der Authentizität des Bildes ist ausgeschlossen, denn die Stempel sind auf der Rückseite und die kleinsten Sprünge entsprechen dem, was auf den besten Photographien zu sehen ist. Das Bild wird erst in Florenz und in Rom ausgestellt werden und dann nach Paris gesendet werden. *Fed. H.*

Die seinerzeit vielbesprochene Angelegenheit des **Würzburger Neumünsterkreuzganges,** der für die Berliner Museen erworben wurde, ist nunmehr zur Zufriedenheit aller beteiligten Kreise erledigt worden. Das Baudenkmal der romanischen Zeit ging in den Besitz des bayerischen Staates über. Zum Ausgleich wurde der Abteilung christlicher Bildwerke des Kaiser-Friedrich-Museums aus dem Bestande des bayerischen Nationalmuseums ein wertvolles Werk nordischer Bildschnitzkunst überwiesen, nämlich die **Gruppe der Marienkrönung** und die **zwölf Apostel,** die aus einem Altarschrein vom Anfang des 15. Jahrhunderts in Moelln bei Lübeck stammen. Die Sammlung nordischer Bildwerke in Berlin erhält durch diesen Tausch eine sehr erwünschte Bereicherung. Zugleich wurden dem Museum zwei Statuetten musizierender Engel überwiesen, die aus Süddeutschland stammen.

Der **Kölnische Museumsverein** hat auf der Max Liebermann-Ausstellung des Kölnischen Kunstvereins, über die in der letzten Nummer der Kunstchronik berichtet worden war, zwei Gemälde des Meisters angekauft: den »Barmherzigen Samariter« von 1911 und einen »Reitknecht

mit Pferd im Park« von 1912. Da das Wallraf-Richartz-Museum bereits drei ausgezeichnete Werke des Künstlers besitzt, wird es jetzt imstande sein, ein besonderes **Liebermann-Kabinett** einzurichten. Den »Samariter«, dieses ungewöhnlich straff komponierte Werk, begrüßt man mit besonderer Freude in einem Museum, das an Meisterwerken alter und neuer Malerei so reich ist wie das der Stadt Köln.

**Düsseldorf.** Von der Gesellschaft zur Ergänzung der Sammlungen des städtischen **Kunstmuseums** sind neuerdings folgende Werke erworben worden: Andreas Achenbach, Alte Akademie; Arnold Böcklin, Doppelporträt und Landschaft; Burnier, Landschaft mit Kühen; Deiker, Sauagd; Ed. von Gebhardt, Rabbuni, Studie zu einem Kruzifix, vier gezeichnete Studien zum Kloster Loccum und verschiedene Zeichnungen; Hasenclever, Bildnis des Stillebenmalers Preyer; Ingres, Porträt; Graf Leopold Kalckreuth, Dame mit Autokappe; Knaus, Zigeunerin und Dame mit rotem Schlips; Gotthard Kuehl, Frauenkirche in Dresden; Leibl, Zeichnung zu den Wildschützen; Max Liebermann, Kartoffelernte und Selbstporträt; Leo Putz, Bildnis des Frl. Z.; Puvis de Chavannes, Akt im Freien; Wilhelm Schadow, Selbstporträt; Schider, Chinesischer Turm im Englischen Garten zu München; Schirmer, Landschaft; Seibels, Verschiedene Tierstudien; Seyppel, Interieur; Sperl, Jagdgesellschaft; Waldmüller, Der Geburtstag der Großmutter (Studie) und verschiedene Zeichnungen Düsseldorfer Künstler, darunter solche von Geselschap, Rethel, Sohn, Stilke, Schirmer, Vautier. Die Ausstellung sämtlicher von der Gesellschaft gemachten Erwerbungen ist für den Februar festgesetzt.

**Frankfurt a. M.** Das **Städelsche Institut** reihte soeben das kürzlich erworbene halbfigurige Bildnis der Marchesa Concina di Udine von Pietro Longhi der Galerie ein. Das Bild ist ausgezeichnet durch die klare und sichere Natürlichkeit in der Wiedergabe der Dargestellten und durch die geschmackvolle und vornehme malerische Haltung, deren zurückhaltender kühler Klang von weiß, durchsichtigem hellbraun und etwas schwarz aufs Feinste der vornehmen Reserviertheit der Dargestellten entspricht.

*A. W.*

## FORSCHUNGEN

**Ein neuer Goya?** In der letzten Nummer des Archivs für Kunstwissenschaft veröffentlichte Campbell-Dodgson ein Aquatintablatt, das ein gewisses Interesse beansprucht, weil es das Oeuvre Goyas um eine Arbeit der Frühzeit zu bereichern schien. Der Stoff (2 Affen, die einem dritten ein Klystier verabfolgen) zeigt in der Tat eine gewisse Verwandtschaft mit den Capricchos.

Ein ganz ähnliches Blatt besitzt die Bibliothek des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin; es gehört als Nr. 7 zu dem Zyklus von Christophe Huet[1]): Singeries ou différentes actions de la vie humaine, représentées par des singes. Stilistische Eigentümlichkeiten lassen die Herausgabe dieses Zyklus um 1750 ansetzen.

Auch ein oberflächlicher Vergleich der beiden Blätter zeigt, daß Huet unzweifelhaft die Vorlage, der angebliche



Stich von J. Guélard nach Christophe Huet



Aquatintablatt nach Christophe Huet

Goya die Kopie ist. Und zwar fällt die Kopie in der ganzen Durchführung der Einzelheiten gegen das Original bedeutend ab: Die knochenlosen Hände, der nichtssagende Gesichtsausdruck, die wenig stoffliche Wiedergabe der Haare zeigen das hinlänglich. Die schwache Qualität des Blattes spricht auch dafür, daß nicht Goya, sondern ein schwächerer Zeitgenosse als Verfasser des Aquatintablattes angesprochen werden muß. So unwichtig die Frage an sich wohl ist, schien mir dieser Nachweis doch berechtigt, da der Name Goyas mit dem Blatte in Verbindung gebracht worden ist.

*Bernoulli.*

## AUSSTELLUNGEN

× **Berlin.** Bei Amsler & Ruthardt hat **Emil Orlik** eine Ausstellung von Studien und graphischen Arbeiten veranstaltet, die einen höchst genußreichen Überblick über die Ernte seiner jüngsten Europa- und Weltfahrten gewährt. Man schreitet eine Serie von über 200 Handzeichnungen, Pastellen, Radierungen, Schabkunstblättern und Lithographien ab, und man ist entzückt über die Fülle bewegten, aus unmittelbarer Anschauung in künstlerischen Ausdruck übersetzten Lebens, die hier Auge und Sinn fesselt. Orliks individuelle Art ist aufs engste verknüpft mit seiner leidenschaftlichen Reiselust, die ihn in immer neuen Expeditionen durch die Länder der Erdkugel zieht. So geben diese Reisestudien aus Ägypten, aus Dalmatien, Bosnien und der Herzegowina, aus China und Korea eine außerordentlich charakteristische Vorstellung von seiner Zeichenkunst, die

1) Huet war als Maler von »Singerien« berühmt; von ihm stammen wohl auch die reizvollen Wandmalereien im Cabinet des Singes im Schlosse Chantilly. Nagler gibt von ihm folgende, wenig liebevolle Charakteristik (Künstlerlexikon, Bd. 6, S. 347): »Er malte viele unzüchtige Bilder, Arabesken und chinesische Figuren, und mit Vorstellungen dieser Art zierte er Zimmer und Säle der Großen, da man sich damals an solch frivolem Zeuge ergötzte.«

mit einer fabelhaften Schärfe des Blicks und einem immer wachen Sinn für das Wesentliche der Erscheinungen den Reichtum bunt wechselnder Eindrücke ringsum festhält. Städte, Straßen, Bauwerke, Landschaftsausschnitte, Tiere und Menschen ziehen vorüber, und mit dem Zauber der fremdartigen Themata mischt sich der hohe Reiz einer persönlichen Ausdrucksweise, die für die Eigenart jedes Objekts mit heiterer Sicherheit die treffende Abbreviatur findet. Wir wandern durch die Würde und phantastische Großartigkeit der ägyptischen Landstriche, durch die seltsam aus alter Kultur und Unberührtheit gemischte Sphäre des südlichen Österreich, durch die ferne Zierlichkeit und die maskenhafte Starrheit Ostasiens. In Orlik scheint noch etwas von der Grazie und dem liebenswürdigen Wirklichkeitssinn des Rokoko lebendig zu sein. Manche Blätter der Ausstellung erinnern mich unmittelbar an Watteausche Zeichnungen. Aber diese Traditionen, die mit der glänzenden Schulung von Orliks Zeichenkunst zusammenhängen mögen, verbinden sich dann mit der rassigen Modernität seines Geistes, der alle Anregungen der Zeit in sich aufgenommen hat. Man staunt immer aufs neue über diese Durchdringung von sachlicher Beobachtung und genialer Abstraktion, die blitzartig erfaßte Vorstellungen festzuhalten und gleichzeitig sofort auch kapriziös zu deuten weiß. Hat man bei Ausstellungen Orlikscher Gemälde leicht den Eindruck einer Verwandlungsfähigkeit, die gelegentlich verblüfft, so ist in dieser langen Reihe zeichnerischer oder leicht angetuschter Blätter alles vom eisernen Reifen seiner künstlerischen Besonderheit zusammengehalten. Eine besondere Gruppe bilden daneben die radierten Porträts der letzten Jahre. Es fängt in den Kreisen der wohlhabenden Leute Berlins an, Sitte zu werden, sich von Orlik radieren zu lassen und lieber solche Blätter hohen Kunstwertes als unpersönliche Photographien zu verschenken. *M. O.*

## LITERATUR

**Ambroise Vollard**, *Erinnerungen an Paul Cézanne.* Mit diesem Buch, das demnächst erscheinen soll, ist keine kritische Biographie beabsichtigt, es wird nur Aufzeichnungen, Gespräche, Briefe, persönliche Erinnerungen enthalten, aber gerade darum wichtig sein zur Kenntnis von Cézannes Persönlichkeit, der so wenige unter seinen Zeitgenossen nahe gekommen sind. Hier sei nach dem »Gil Blas« das lebensvolle, wenn auch etwas tendenziöse Bruchstück eines Gespräches zwischen Vollard und Zola mitgeteilt. Es wird daraus ersichtlich, daß Claude Lantier, der Held des »Oeuvre«, als welchen Zola sich Zeit seines Lebens Cézanne vorstellte, sich keineswegs mit dem wirklichen Cézanne deckt.

Zola: Mein lieber großer Cézanne hatte den Funken. Aber hatte er auch das Genie zu einem großen Maler, er hatte nicht das Genie, es zu werden. Er gab sich zu viel seinen Träumen hin, Träumen, denen keine Erfüllung beschieden war. Wie er selbst von sich sagte, er nährte sich nur von Illusionen.

Ich: Sie haben Bilder von Cézanne?

Zola: Ich hatte sie pietätvoll auf das Land geschafft. Als Mirbeau in mich drang und sie sehen wollte, habe ich sie hierher kommen lassen. Aber ich werde sie niemals aufhängen. Sie wissen wohl, mein Haus ist das Haus der Künstler. Sie wissen, wie gerecht, aber auch wie streng sie untereinander sind. Ich möchte nicht den Genossen meiner Jugend, meinen besten Freund dem unwiderruflichen Urteil seiner Kameraden ausliefern. Die Bilder Cézannes sind hier in diesem dreifach verriegelten Schrank eingeschlossen und so vor übelwollenden Blicken geschützt. Verlangen Sie nicht von mir, sie herauszuholen; es würde mir zu viel Kummer machen, daran zu denken, was dieser Name hätte sein können, wenn dessen Träger seine Einbildungskraft gezügelt, die Form studiert hätte, denn, wenn man auch als Poet geboren ist, so wird man doch Arbeiter.

Ich: An Ihrem Rat, an Ihrer Aufmunterung hat es Cézanne immerhin nicht gefehlt?

Zola: Ich habe alles getan, um meinen lieben Cézanne zu galvanisieren, und die Briefe, die er mir schrieb, haben mir solchen Eindruck gemacht, daß sie bis zu den geringsten Worten in meiner Erinnerung haften geblieben sind. Für ihn auch habe ich »L'Oeuvre« geschaffen. Das Publikum passionierte sich für dieses Buch, aber mein Freund blieb gleichgültig. Nichts konnte ihn mehr aus seinen Träumereien bringen; er isolierte sich immer mehr von der wirklichen Welt . . . Alles, was Cézanne schrieb, war unvermutet und originell: aber ich habe diese Briefe nicht aufbewahrt, ich hätte für alles in der Welt nicht gewollt, daß andere sie läsen, wegen dieser etwas saloppen Form . . . Ich erinnere mich, daß ich einmal nach einem dieser Briefe, die so gut nach der Provence rochen, meinem Freunde sagte: »Ich liebe diese seltsamen Gedanken wie junge Zigeunerinnen mit ihrem bizarren Blick, ihren kotigen Füßen, ihrem blumenumkränzten Haupt«. Aber ich konnte mich nicht enthalten, hinzuzufügen: »Unser aller Herr und Meister, das Publikum, ist weniger leicht zufrieden zu stellen. Es mißachtet die ärmlich gekleideten Prinzessinnen. Um Gnade vor seinen Augen zu finden, genügt es nicht, etwas zu sagen, man muß es auch gut sagen«.

Es war gerade die Zeit des Zolaprozesses, und Banden zogen mit Schimpfworten auf Zola unter seinen Fenstern vorüber. »Die Elenden«, rief ich höflich . . .

»Nein, nicht Elende«, sagte Zola, indem er seine Hand erhob, wie um seine Feinde zn segnen, »sondern arme Verirrte, die ein zu großes Licht blendet! Die Eule auch sieht nicht bei hellem Mittag« . . . »Sie haben Augen und sehen nicht, sie haben Ohren und hören nicht«. *A. D.*

**Meisterstücke des Farbenlichtdrucks** möchte man die Großfolioblätter nennen, welche die Kunstanstalt J. Löwy in Wien jetzt nach Gemälden der Liechtenstein-Galerie hergestellt hat. Man muß selbst ein wenig vom Metier sein, um die Qualität dieser Leistung richtig abschätzen zu können; man muß wissen, wie unendlich schwer das Treffen gewisser Töne und gewisser Harmonien im Farbenlichtdruck ist; welche Mühe die weiche und dabei doch detailreiche Aufnahme eines alten Meisters macht, und — wie weit von dem erreichbaren Ziele viele teure farbige Blätter sind, die sich eines unbegreiflichen Renommés erfreuen. Jedenfalls spürt man in der Löwyschen Arbeit ein ungewöhnliches Feingefühl der ausführenden Techniker. Unter den fünfzehn Blättern, die mir vorgelegen haben, möchte ich dem Kinderköpfchen von Rubens den Preis geben: es strahlt wirklich etwas von dem Zauber der Rubensschen Handschrift aus. *G. K.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 14. 26. Dezember 1913

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE.

Von Dr. Max Maas, München.

I.

Die archäologischen Berichte aus dem Mittelmeergebiet und den angrenzenden Ländern im »Archäologischen Anzeiger« (ausgegeben am 28. Oktober 1913) liegen wiederum in der bekannten Lückenlosigkeit vor. Wir wollen versuchen, aus ihnen wie jedes Jahr das kunsthistorisch Interessante, soweit es an dieser Stelle noch nicht gemeldet wurde, auszuwählen.

Obwohl man glauben könnte, daß das verflossene Jahr infolge des Balkankrieges die archäologische Tätigkeit auf der Balkanhalbinsel mehr oder minder ausgeschaltet hätte, so ist dies für Griechenland und die türkischen Gebiete, die im Altertum zum griechischen Kulturkreis gehörten, doch keineswegs der Fall. Gewiß mußten die Ausgrabungen da gänzlich ruhen, wo die feindlichen Heere aufeinanderstießen, aber trotz des Arbeitermangels infolge der eingezogenen Mannschaft und trotzdem auch viele der Archäologen und Ephoren zu den Waffen gegriffen haben, hat der eben erschienene Archäologische Anzeiger doch recht viel aus dem griechischen Gebiete für das verflossene Jahr zu berichten.

Der Gesamtbericht über Griechisches von Georg Karo in dem am 28. Oktober ausgegebenen »Archäologischen Anzeiger« beginnt mit der Feststellung der Tatsachen, daß die griechische Regierung und die Ephoren während der beiden Kriege, in denen das Schicksal von ganz Hellas im Spiele stand, in bewundernswerter Weise keinen Augenblick die Fürsorge für die vaterländischen Altertümer außer acht gelassen hatten. Um mit Athen zu beginnen, so haben die seit 1871 unterbrochenen Grabungen an der Stoa der Giganten östlich von Theseion wieder aufgenommen werden können. Das Fundament der Halle wurde östlich von dem sichtbaren Teil 3 m weit bis zu ihrem Abschluß und dann die Ostseite 10 m nach Süden freigelegt. Ein Pflaster aus Porosplatten und Zement bezeugt einen späteren Umbau, auch ließ sich erkennen, daß der östliche Teil der Stoa später von einer Färberei okkupiert war; es fand sich noch schwarze Farbe in einem Pithos. Über die Bestimmung der Halle, die ihren Namen von drei schlangenfüßigen als Gebälkträger dienenden Giganten hat, die in der Mitte eines großen ummauerten Rechtecks auf späteren Basen errichet wurden, ist man noch nicht klar. Sie ist möglicherweise doch ein Bad gewesen. — In Theben wurde der mykenische Palast (das sog. Kadmoshaus) nur kurze Zeit weiter untersucht. Der Friede möge bald die vollständige Freilegung dieses wichtigsten mykenischen Baues von Mittelgriechenland gestatten. — —

Auch in Lebadeia wurde gegraben, aber von dem vielgesuchten Trophoniosheiligtum nichts gefunden. Das meiste war mittelalterlich. Den heiligen Hain des Pausanias setzt man jetzt weiter nördlich auf das linke Ufer der Herkyne an, da, wo in der modernen Stadt dorische Säulentrommeln zerstreut liegen. — Auch Pagasai ergab wieder interessante Resultate. Aus einem der im Vorjahr entdeckten drei Mauertürme konnten 230 Stelen mit vortrefflich erhaltenen Malereien, von dem zweiten 30 Stelen geborgen werden. Der dritte Turm, der voll von Stelen und Architekturteilen steckt, wird jetzt in Angriff genommen. — Außerdem sind Reste des Tempels der Pasikrata (Persephone) aufgedeckt worden, wobei ein schöner Marmorkopf der Göttin zwischen 300 Terrakotten und 20 Weihinschriften zutage kamen. Ein großer und ein kleiner Tempel, deren Gottheiten noch nicht bekannt sind, wurden festgestellt. — Der Ausgräber von Pagasai, Arvanitopullos, der übrigens auch am Kriege teilgenommen hat, hat sich seit Monaten im Verein mit Papadakis um die Rettung und Bergung der südmazedonischen Altertümer verdient gemacht. In Elassona ist mitten im Kriege ein Museum entstanden und auch in Salonik geschah gar vieles zum Schutze der byzantinischen Monumente. —

Wichtige Forschungen wurden von Rhomaios in Thermon schon vor längerer Zeit gemacht und Terrakotten von vier verschiedenen Gebäuden gesichtet (Ältestes Dach des großen Tempels, Akrotere eines nordwestlich von dem großen Tempel gelegenen kleineren, hocharchaischen Masken-Terrakotten u. a. eines dritten Tempels und Akrotere und Flachziegel eines elliptischen Baues.) Ein prähistorisches Dorf kam an der Südseite des Apollotempels zutage. Das große elliptische Gebäude unter dem Tempel wurde ganz frei gelegt und zeigt die Form des Buleuterions von Olympia (kleiner quadratischer Mittelraum und zwei längliche Flügelbauten mit halbrundem Abschluß im Westen) schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. In der Altarschicht wurde eine Bronzestatuette einer gewappneten Göttin, die den jungmykenischen Figuren gleicht, herausgeholt. —

Bei Chrysovitsa, eine Stunde östlich von Thermon, wurde ein kleines Heiligtum mit nahebei gefundenen massenhaften tönernen Weihgeschenken ganz frei gelegt. Darunter finden sich eine Reihe kleiner Reliefs mit Theoxeniendarstellungen, die von Anfang des 5. bis ins 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. reichen: ein wohlgenährter Gott liegt hinter einem mit Früchten und Kuchen bedeckten Tisch. Möglicherweise wurde der Flußgott Acheloos an dieser bei einer herrlichen Quelle und dicht am Bette eines Felsbaches gelegenen Fundstätte verehrt. — Ausgrabungen auf Kephallenia

konnten die Gleichsetzung der Insel mit dem homerischen Ithaka, die Herr Goekoop behauptet hat (der auch die Mittel für diese Grabungen spendete), nicht sichern, obwohl mehrere mykenische Funde und solche klassischer Gräber an verschiedenen Stellen der Insel die Arbeit lohnten.

Die französische Schule hat auf Delos eine Pause eintreten lassen, dagegen ihre zweite große Aufgabe, die Erforschung Delphis weiter gefördert. Es sind sehr erfolgreiche Arbeiten am großen Apollontempel ausgeführt worden. Vom Bau des 6. Jahrhunderts ist mehr erhalten als man gemeint hat; die Baumeister des 4. Jahrhunderts haben sich streng an den Plan des 6. gehalten und teilweise auf den alten Fundamenten gebaut. Der alte Unterbau ist sozusagen vorgeschuht worden. Der Tempel des 4. Jahrhunderts hatte nach den neueren Forschungen eine Länge von über 60 m und eine Breite von ungefähr 24 m. Sechs ungefähr 10,60 m hohe Säulen standen in den Fronten, 15 an den Längsseiten. Die Kannelüren der Säulen waren teilweise aus Stuck. Beschädigungen der Bauglieder mögen vom Einfall der Maider (thrakischer Volksstamm) herrühren, die den Tempel um 83 v. Chr. brandschatzten, worauf erst Domitian restaurierte und seine Restaurierungen so pomphaft pries. Über die Anlage des Adyton hat sich wenig ergeben. Es mag eine frei in der Cella stehende Ädikula gewesen sein. Das sogenannte »Schasmages« (die Bodenspalte) hat nie existiert. Die Höhle der Pythia war ein künstlicher Keller, zu dem man aus der Ädikula hinabstieg. Es war ein Zimmer (Megaron), offenbar identisch mit dem »Oikos«, in dem nach Plutarch die Orakelsuchenden saßen und der mit den Dämpfen des Adyton angefüllt war. Die früher als Basis des Omphalos angesehene Platte wird nunmehr als Plinthe des Dionysosgrabs angesehen. Ein kleines Tempelchen hatte nicht über dem Omphalos gestanden, wie überhaupt die Ausgrabung nicht den geringsten Anhalt gibt, daß Naiskoi an den Längsseiten der Cella standen.

Die amerikanische Schule läßt schon seit mehreren Jahren durch zwei tüchtige junge Damen, Miß Walker und Miß Goldman, bei Halae in Lokris graben, wo im Innern des Mauerrings eine Straße mit angrenzenden Gebäuden und ein Brunnen, der Fragmente von Akroterien und Terrakotten enthielt, ferner kleine Bronzen gefunden wurden. Zwei Meter unter der Schicht, aus welcher die Funde stammen, stieß man auf prähistorische Scherben, die mit der böotischen Ware eng verwandt sind. In der Nekropole von Halae sind 280 fast sämtlich unversehrte Gräber geöffnet worden, die von der ersten Hälfte oder der Mitte des 6. Jahrhunderts an bis in die römische Zeit reichen und eine fast geschlossene Reihe von Beispielen lokrischer Grabformen und Grabriten und sonst wertvolle chronologische Aufschlüsse ergaben. Während schwarzfigurige, spätrotfigurige und hellenistische Keramik vorhanden ist, fehlt die streng-rotfigurige Ware. Die Entwicklung und der Verfall bestimmter Typen von einheimischen Terrakotten läßt sich vom 5. bis 3. Jahrhundert verfolgen, und es ist überraschend, zu sehen, wie groß selbst in diesem entlegenen Privatstädtchen der Gräberluxus und der attische Import von nur guter Ware gewesen ist.

Wilhelm Dörpfeld berichtet selbst über die Ausgrabungen auf Korfu im letzten Jahre, die wegen der Abwesenheit des deutschen Kaisers in diesem Frühjahr nur in kleinerem Maße fortgesetzt wurden. Zunächst wurde der Tempel von Garitsa, dessen vor zwei Jahren aufgefundene Skulpturen den Anstoß zu den Grabungen auf Korfu gegeben haben, weiter ausgegraben. Es schien bei der großen Bedeutung, welche den Bau und seine merkwürdigen Giebelskulpturen (die gewaltige Gorgo mit ihrem Begleiter inmitten des Kampfes der Götter und Giganten) für die griechische Kunstgeschichte hat, die vollständige Aufdeckung des bisher nur in seiner westlichen und östlichen Front und in dem großen Altar bekannt gewordenen Tempels trotz der fast totalen Zerstörung wünschenswert. Jetzt sind die Vorarbeiten gemacht, um im nächsten Jahre die vollständige Freilegung des Tempelplatzes leicht durchzuführen. Schon jetzt sind neue Fundamentreste zutage gekommen, darunter auch zwei für die Abmessungen des Tempels wichtige Steine der Cellawand. Von einzelnen Funden erwähnt Dörpfeld: mehrere Architekturglieder des Tempels, älteren Dachschmuck aus bemalter Terrakotta, jüngeren aus weißem Marmor, einige Weihgaben und den hinteren Teil eines großen Kopfes aus Porosstein, der möglicherweise zu dem Gorgogiebel gehört. — Die zweite und für weitere Kreise interessantere Arbeit waren Dörpfelds in Gemeinschaft mit dem Ephoros Rhomaios angestellte Forschungen und Grabungen im nordwestlichen Teil der Insel, um nach der Stadt der Phäaken da zu suchen, wo sie nach Homer angesetzt werden muß. Es schien Dörpfeld wissenschaftliche Pflicht, zu untersuchen, ob und wie weit die auch sonst schon sich immer mehr als echt bewährenden Schilderungen Homers auch von der Stadt der Phäaken und dem Palast des Alkinoos der Wirklichkeit entsprechen. Denn noch immer werden, obwohl fast alle Angaben des Dichters sich nach Entdeckung der reichen mykenischen Funde als möglich und keineswegs übertrieben herausgestellt haben, diese Schilderungen oft noch als ganz phantastisch angesehen. Die Phäaken haben sich nach Homer auf Scherie, eine Nachtfahrt von Ithaka entfernt und in der Nähe von Thesprotien (Epirus) und Dodona niedergelassen. Ihre Stadt lag auf einer Halbinsel zwischen zwei Häfen und bildete den äußersten westlichen Punkt der den homerischen Achäern bekannten griechischen Welt. Schon im Altertum ist Scherie allgemein in Kerkyra wieder erkannt worden, in der Insel, in der jede Fahrt von Griechenland nach Sizilien und Westitalien vorüberführte. Odysseus muß bei seiner Heimkehr aus dem fernen Westen, von der Scylla und der Charybdis zunächst zur Nordwestecke der Insel Kerkyra gelangt sein. Wenn Odysseus von dem »Gabellande« Süditalien (identifiziert von Dörpfeld als Thrinakia und Ogygia) genau nach Osten fuhr, den Nordstern zur Linken, so erreichte er in einer Nachtfahrt die fast überall schroffe und unzugängliche

Nordwestküste der Insel Korfu. — Vor Korfus nordwestlichem Vorgebirge Kephali oder Hagios Stefanos (das antike Kap Phalakron) liegt im Meere eine kleine Felseninsel, die einem Segelschiffe mit nachfahrendem Boote täuschend ähnlich ist. Sie heißt heute Karawi (Segelschiff) und galt schon im Altertum als das versteinerte Schiff der Phäaken, das den Odysseus nach Italien gebracht hatte und bei der Rückkehr im Angesicht seiner Heimat von Poseidon versteinert wurde.

Auf der Höhe der Kephali-Halbinsel haben nun die Ausgräber zu ihrer eigenen Überraschung die Reste einer prähistorischen, aus dem 2. Jahrhundert v. Chr. stammenden Ansiedlung entdeckt, die in mancher Hinsicht zu der homerischen Stadt des Alkinoos paßt. Kleine Ausgrabungen am Rande des Plateaus förderten eine ähnliche Kultur, wie die der Funde von Nidri auf Leukas-Ithaka, zutage. Größere Grabungen werden nach der Ernte vorgenommen werden, denn jetzt ist der Platz zum größten Teil von Getreidefeldern überdeckt. Teile der Ansiedlung sind ins Meer abgestürzt, andere gänzlich zerstört, weil sie niemals überbaut waren. Dörpfeld zögert allerdings noch, trotzdem die Schilderungen Homers passen, hier die Stadt der Phäaken sicher zu identifizieren, da die Funde zu ärmlich sind, als daß man an die mit mykenischer Pracht ausgestatteten Bauten des Alkinoos denken könnte. Jedenfalls aber ist jetzt auf dem Vorgebirge Kephali die erste prähistorische Ansiedlung auf der Insel Korfu gefunden und somit durch die diesjährigen Arbeiten ein für die Frühzeit Griechenlands wichtiges Ergebnis festgestellt.

In Elis wurde durch das österreichische Institut auf dem Plateau westlich von dem Akropolishügel ein ungefähr quadratisches Gebäude hellenistischer Zeit aufgedeckt (Hof mit umliegenden Gemächern). In der Nähe fand man ein 93 m langes Fundament einer langen, anscheinend dreischiffigen Halle, wie auch eine ähnliche von Westen nach Osten auf demselben Plateau läuft. Bei dieser Halle kam ein tempelartiges Gebäude aus der Mitte des 5. Jahrhunderts zutage. Die Agora der Stadt mag sich hier befunden haben.

## NEKROLOGE

**Wien.** Vor einigen Tagen ist in Hocheppan bei Bozen in Tirol der Direktor am Wiener Kunsthistorischen Hofmuseum und Direktor der Münzen- und Medaillensammlung des Kaiserhauses, Regierungsrat Dr. **Karl Domanig** gestorben. Er war 1851 in Sterzing geboren, hatte an den Universitäten Innsbruck, Straßburg und Rom studiert und erwarb an der letzteren den philosophischen Doktorhut. In Wien war er zuerst als Lehrer für Kunst und Literatur beim Herzog Albrecht von Württemberg tätig und seit 1880 unterrichtete er auch zahlreiche Mitglieder des Kaiserhauses, darunter auch den Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand, der sein Förderer wurde und blieb. Im Jahre 1884 wurde er in das Kaiserliche Antiken- und Münzkabinett berufen. Er veröffentlichte zahlreiche numismatische und kulturhistorische Arbeiten und hat sich auch auf literarischem Gebiet einen geachteten Namen erworben. *K. M. S.*

**Roger Marx** †. Als ich mir kürzlich Roger Marx' letzterschienenes Buch: L'Art Social (Eugène Fasquelle, Paris. Mit einer Vorrede von Anatole France) zur Besprechung geben ließ, konnte ich mich bei der Lektüre nicht des Gefühls erwehren: diese Sammlung von Aufsätzen mit ihrer Rückschau auf die Kämpfe, Siege, Ziele eines ganzen Lebens bedeutet das künstlerische Testament des Verfassers. Und nun muß wirklich aus meiner Buchbesprechung ein Nekrolog werden.

Roger Marx hatte mit seinem wallenden Bart, seiner einschmeichelnden Stimme etwas von einem Apostel. Er rührte Ideen auf, aber er war auch der Mann dazu, sie ins Werk zu setzen. Größer als sein Talent zum Schriftsteller war seine agitatorische, organisatorische Begabung. Seine Ideen lasten auf seiner Feder, statt sie zu beflügeln; andererseits aber gleichen seine Schriften in ihrer Beweisführung einem engmaschigen Panzerhemd, das keine verwundbare Stelle freiläßt.

Mit seinem Sinn für das Schöne, mit seiner Vorurteilslosigkeit, die auch der Vorzüge anderer Völker, z. B. des deutschen Kunstgewerbes gerecht wurde, hat er seinem Land in einflußreicher Stellung — er war Leiter der Gazette des Beaux-Arts und Inspektor der schönen Künste — seltene Dienste geleistet. Sein Buch L'Art Social bringt vieles davon in Erinnerung. Keiner hat so wie Roger Marx verstanden, daß man in einem Land nur dann von künstlerischer Kultur sprechen kann, wenn sie in den Alltag, in die geringfügigsten Dinge und Lebensgewohnheiten eingedrungen ist. So focht er für ein Plakatmuseum, so setzte er durch, daß Geld und Briefmarken einen künstlerischen Stempel erhielten. Erfolge, nebensächlich dem Anschein nach, aber von außerordentlicher Tragweite, wenn man bedenkt, daß ein Geldstück, eine Briefmarke den Namen eines Landes über den ganzen Erdball hintragen, in alle Häuser hinein, in alle Hände und Augen. In Deutschland hat man vorerst kaum die Wichtigkeit einer solchen ästhetischen Forderung begriffen. Man halte eine französische Briefmarke neben eine deutsche; dort die in luftigem Gewand graziös dahinschreitende Säerin, hier die Germania mit geschmacklos überladenem Haupt und spitzigen Panzerschilden vor den Brüsten, die auch den Bestwilligen abschrecken müssen. Wie sehr trägt diese Briefmarke zur schiefen Auffassung bei, die man im Ausland vom Deutschen Reich hat. Ein anderes Symbol, eine andere Ausführung täte dringend not.

So viel Kapitelüberschriften im Buch L'Art Social, so viel positive Leistungen im Leben des Verfassers. So ist Roger Marx für die Zulassung der dekorativen Kunst in den alljährlichen Salons für freie Kunst eingetreten und hat sie durchgesetzt. Freilich den Nutzen, den er sich versprach, hat diese Maßnahme nicht gehabt. Er hatte gedacht, daß dem so tief darniederliegenden Kunstgewerbe ein neuer Ansporn daraus erwüchse. Ob aber nicht gerade diese Konkurrenz mit der bildenden Kunst diesen luxuriös-snobistischen Charakter gezeitigt hat, der der französischen dekorativen Kunst seit 20 Jahren anhaftet? Für eine gesunde, volkstümliche Entwicklung scheinen mir Sonderausstellungen oder Ausstellungen im Verein mit der Industrie geeigneter.

Roger Marx hob die angewandte Kunst in eine Sphäre, die ihr eigentlich nicht zukommt. Seine Lieblingsidee verführte ihn dazu, daß alle Kunst sozial sein, einem sozialen Zweck dienen solle. Er verfocht die Gleichberechtigung aller Zweige der Kunst, wie er alle Menschen gleichermaßen am künstlerischen Genießen beteiligen wollte. Eine Utopie. Aber ein menschlich schöner Zug liegt ihr zugrunde: der Glaube, daß die vornehmste Aufgabe der Kunst sei, dem Menschen Trost zu spenden. Carrière und van Gogh haben die gleiche Auffassung gehabt.

Von der verdienstvollsten Tat Roger Marx' ist in seinem »L'Art Social« nicht die Rede. Er hat die Schau über die

moderne französische Kunst auf der Weltausstellung 1900 organisiert. Er ließ sich durch keinen offiziellen Ruhm, keine kunstgeschichtliche Überlieferung die Hände binden. Unbekannte und vernachlässigte Künstler und Kunstwerke wurden ans Licht gezogen, und es gelang ihm, ein so richtiges und vollständiges Bild von der Produktion 1800 bis 1900 zu geben, dem schon bestehenden Licht so viele neue Strahlen hinzuzusetzen, daß die französische Kunst des 19. Jahrhunderts seither wohl wie eine Sonne unter den anderen Gestirnen dahinwandelt. Muthers »Ein Jahrhundert französischer Malerei« spiegelt diese Fülle von Leuchtkraft wider.

Roger Marx' letzter großer Plan war die Veranstaltung einer internationalen Kunstgewerbeausstellung in Paris. Seitdem Krankheit in den letzten Jahren seine Arbeitsfähigkeit beeinträchtigte, irrt dieses Vorhaben wie ein herrenloser Hund umher, mit mehr Prügeln als guten Worten bedacht.

Roger Marx ist gestorben, ohne diese Krönung seines Daseins zu erleben. Er ist einem Herzleiden erlegen, erst 54jährig. *Albert Dreyfus.*

## VEREINE

⊙ In der Dezembersitzung der **Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Jolles über das neuerworbene Bild des älteren Pieter Bruegel im Kaiser-Friedrich-Museum. Der Vortragende hat sich schon vor dem Auftauchen dieses Gemäldes im Londoner Kunsthandel angesichts einer malerisch nicht sehr erfreulichen Wiederholung von der Hand des jüngeren Pieter Bruegel, die sich in Haarlem befindet, mit der Deutung der dargestellten Sprichwörter befaßt, und es ist ihm gelungen, für mehr als die Hälfte der Motive die Erklärungen zu geben. Die Gesamtzahl beträgt höchstwahrscheinlich hundert. Daß es eine runde Zahl ist, entspricht ganz den Gepflogenheiten alter Sprichwörtersammlungen. Der Name des Bildes war: »Die blaue Kapuze«. Es hieß so nach dem auffallenden blauen Mantel in der Mitte des Gemäldes, den die Frau ihrem Ehemann umhängt, was etwa das gleiche bedeutet wie betrügen, ihn blind machen. Unterschriften alter Stiche geben diesen Namen, sagen aber zugleich, daß das Bild besser anders hieße, nämlich »Der Welt eitle Sprüche« oder »Der Welt Irrtümer«.

Hierauf sprach Herr Schmitz über deutsche Bildwirkereien. Im allgemeinen findet die deutsche Bildwirkerei neben der französischen und flandrischen Produktion nur geringe Beachtung. Im letzten Jahrzehnt erst haben hervorragende Gelehrte wie Lessing, v. Falke u. a. die Aufmerksamkeit diesem Gebiet deutschen Kunstgewerbes zugewendet. Eine Decke, die aus S. Gereon in Köln stammt und dem 9.—10. Jahrhundert angehört, dürfte das älteste erhaltene Stück sein. Ein Streifen in Halberstadt aus dem 12. Jahrhundert im Stile der romanischen Wandmalereien Niedersachsens schließt sich an. Um 1200 zu datieren ist ein bedeutendes Stück aus Quedlinburg im antikisierenden Geschmack. Der gotische Stil des 14. Jahrhunderts scheint der Technik nicht günstig gewesen zu sein. Aus der Zeit sind in der Hauptsache Stickereien, nicht Wirkereien erhalten. Erst gegen das Ende des 14. Jahrhunderts tritt eine zusammenhängende Gruppe deutscher Bildwirkereien auf, gleichzeitig mit der neu einsetzenden Produktion im flandrisch-burgundisch-französischen Kunstgebiet. Während hier aber nun eine ununterbrochene Entwicklung bis ins 18. Jahrhundert hineinführt, handelt es sich in Deutschland nur um zerstreute Gruppen. Die wichtigste dieser ist die südostdeutsche, deren Darstellungskreis meist die höfische Poesie ist. In Böhmen und Österreich dürfte ihre Heimat zu suchen sein. Sie entsendet Ausläufer nach Nürnberg, was ja auch der Entwicklung der gleichzeitigen Tafelmalerei entspricht. Im Gegensatz zu dieser steht eine Gruppe mehr heraldisch-zeichnerisch behandelter Stücke, die aus Regensburg zu stammen scheinen. Eine andere Gruppe weist nach dem Oberrhein und der Schweiz. Hier läßt sich dann die Entwicklung entsprechend dem Stil der frühen Stecher vom Spielkartenmeister bis zum Meister E S bis weit in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts verfolgen. Eine besondere Gruppe stammt aus dem Kloster Odilienberg. Eine andere läßt sich nach dem Eichstätter Walpurgiskloster lokalisieren. Neben Basel wird in der Zeit der Spätgotik Nürnberg der wichtigste Produktionsort. Der Stil Wolgemutischer Holzschnitte ist unschwer kenntlich. Das Katharinenkloster scheint hier der Sitz der Wirkerei gewesen zu sein. In Norddeutschland ist die Lokalisierung im einzelnen schwerer. Die mehr malerische Orientierung kölnischer Kunst wird kenntlich, der Stil der Dünwegge ist in die Wirkerei übertragen. In der Schweiz findet man eine provinzielle Weiterbildung der alten Technik im 16. Jahrhundert. Bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts wird auch in Zabern im Elsaß noch nach Dürerschen Vorlagen gearbeitet. Daneben stehen die Teppiche, die um 1540 für den Pfalzgrafen Ottheinrich gefertigt wurden, als rein Brüsseler Arbeit. Auch nach Sachsen wurden um 1550 Brüsseler Wirker berufen, die aber hier bis in den Anfang des 17. Jahrhunderts Kompositionen im Stile der späten Cranachschule in ihre Technik übertrugen. Ähnliche Arbeiten entstanden auch in Mecklenburg. Der Stil des 17. Jahrhunderts setzt in Deutschland mit der 1604 in München begründeten flandrischen Werkstatt ein, für die auch ein Fremder, Peter Candid, die Kartons entwarf. 1618 wurde die Tätigkeit eingestellt. Nach dem Dreißigjährigen Kriege sind nur wenige neue Versuche zu verzeichnen. Der Große Kurfürst berief Mercier nach Berlin, der im Stile des Van der Meulen arbeitete. Levigne wurde sein Nachfolger. Endlich ist die Manufaktur, die für Herzog Maximilian im Stile des bayerischen Rokoko arbeitete, zu nennen.

Im Anschluß an diesen Vortrag führte Herr v. Falke einen für das Berliner Kunstgewerbemuseum kürzlich erworbenen gewirkten Teppich vor, der den Fackeltanz bei einer Hochzeit darstellt, darüber das Jüngste Gericht als Wandgemälde. Die Musikanten tragen das Hohenzollernwappen. Dadurch war der Gedanke nahegelegt, es könne sich um eine Darstellung der Rochlitzer Hochzeit handeln. Zwei Wappen weisen aber auf Simon von Wendt in Lippe-Detmold als Besteller. So ist die Deutung nicht einwandfrei. Das Stück ist 1548 datiert. Die Tänzer gehen zum Teil zurück auf Stiche des Aldegrever. Daß die ganze Komposition von ihm herrührt, ist aber darum nicht anzunehmen, zumal spätere Trachten vorkommen, die man bei Aldegrever nicht kennt.

## AUSSTELLUNGEN

In **Wien** ist vor kurzem die **Herbstausstellung** des Künstlerhauses eröffnet worden. Diese sowie die Ausstellung von Aquarellen und Zeichnungen der Sezession und die Schwarz-Weiß-Ausstellung, die der Verband für Musik und Literatur veranstaltet, werden demnächst an dieser Stelle ausführlich besprochen werden.

Bei Fred. Muller & Cie. in **Amsterdam** wurde soeben eine hervorragende **Rembrandtausstellung** eröffnet; sie wird bis zum 11. Januar dauern. In der nächsten Nummer werden wir eingehend darauf zurückkommen.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 15. 2. Januar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## DIE UMGESTALTUNG DES POTSDAMER RATHAUSPLATZES

Eine städtebauliche Betrachtung von G. J. KERN

Unaufhaltsame Entwicklung hat in den letzten vierzig Jahren Berlin zu einer modernen Weltstadt gemacht. Nur vereinzelte Bauten oder Gebäudegruppen stehen im Lärm der City als stumme Dokumente der Zeit, da das Industrie- und Handelszentrum von heute eine stille Residenz war. Doch haben wir nur vor die Tore des neuen Berlin zu gehen, und wir lernen etwas mehr von seinem alten, intimen Wesen kennen. Das benachbarte Potsdam bietet noch immer ein überraschend gut erhaltenes Bild der alten Zeit; der friderizianischen Epoche wie der Zeit vor hundert Jahren. Der Exerzierplatz mit dem Stadtschloß, der Marstall und die Garnisonkirche, der alte Markt mit seinen palladianischen Häusern, dem biederen Rathaus, Schinkels weitblickender stolzer Domkuppel und dem Schlosse müssen sich jedem, der die Stadt und die Gärten des großen Königs besucht, für immer einprägen. Wenn an einem solchen Stadtbilde, das zu den schönsten in ganz Norddeutschland gehört und durch große Erinnerungen geweiht ist, einschneidende Veränderungen vorgenommen werden sollen, so ist das eine Frage von mehr als lokaler, von vaterländischer Bedeutung.

Das alte Rathaus war seiner Aufgabe schon längst nicht mehr gewachsen. Die unmittelbar benachbarten Bürgerhäuser an der Ostseite des Marktes waren schon in die Verwaltung mit einbezogen. Neuerdings hatte man auch noch ein über Eck an der Südseite liegendes großes Haus, den Palast Barberini, angekauft. Das Hinterland des Rathauses, ein spitz auf den Blücherplatz zulaufender Baublock, stand zur Verfügung. Nun sollte eine unter der Architektenschaft Groß-Berlins ausgeschriebene Konkurrenz Klarheit darüber schaffen, ob mit Erhaltung des alten Rathauses und mit einer Verbindung hinüber zum Palazzo Barberini auf dem nicht sehr günstigen Grundstück ein modernen Anforderungen entsprechender Bau zu schaffen sei. Doch war jene Verbindung nicht unbedingt gefordert. Wollte man sie herstellen, so ergab sich fast von selbst die Notwendigkeit, für die Gruppe städtischer Verwaltungsgebäude einen wirksamen Mittelbau zu schaffen, der zwischen dem alten Rathaus und dem Palazzo Barberini liegen müßte. Verzichtete man darauf, so lag die Gefahr nahe, daß der Neubau einen hinkenden Eindruck machte, weil das alte Rathaus an der einen Ecke des Baublockes liegt. Dieser Schwierigkeit konnte man begegnen, wenn man die andere Ecke zurückbog und sie zum Kopf der schief in den Platz einmündenden Brauerstraße machte, während das Rathaus selbst die Front einer kräftigen Tiefenentwicklung in der Hauptachse darstellen mußte. Zog man dagegen die Ecke vor, ohne gleichzeitig die Verbindung zu schaffen, so bildete sich sozusagen ein halber Schloßgrundriß mit dem alten Rathaus als Mitte und der Ecke als dem einen Flügel.

Landsberg, der den I. Preis unter 150 Bewerbern davontrug, hat diese Lösung gewählt und in einer Variante die Konsequenz gezogen, den zweiten fehlenden Flügel der schloßartigen Anlage durch Hinübergreifen über die andere Nebenstraße zum Nachbarblock herzustellen. Damit erhielt er eine Front, die an sich recht wirkungsvoll ist, jedoch den alten bürgerlichen Charakter des Rathauses ganz aufgibt und dem Stadtschloß Konkurrenz macht. Allerdings kommt dieser Entwurf dem Wunsche nach städtischer Repräsentation weit entgegen. Der Grundriß enthält in beiden Hauptgeschossen eine große Wandelhalle, die offenbar ebenfalls repräsentativen Absichten dient, leider auf Kosten der Gestaltung wichtiger Räume, z. B. der Kassen.

Die mit dem II. Preise gekrönte Arbeit von Schuster und George stellt die Verbindung zwischen Rathaus und dem Palast Barberini her, wie uns scheint, durch eine etwas matte Architektur. Wenn man die beiden charakteristischen alten Häuser, die jetzt an dieser Stelle stehen, beseitigt, muß man auch wagen, Charakteristisches für sie einzusetzen.

Weniger im Sinne einer überwiegend repräsentativen Auffassung haben Krischen und Liebenthal, die den III. Preis davongetragen haben, die Aufgabe gelöst. Es kam ihnen offenbar mehr auf die Erhaltung des alten bürgerlichen Charakters des Platzbildes an. Indem sie verschiedene Möglichkeiten künstlerisch durcharbeiteten, gelangten sie in einer Variante, die angekauft wurde, zu einer Lösung, die sehr wenig an dem Bestehenden ändert. Die Lösung, die das alte von Knobelsdorff erbaute Haus erhält, erscheint uns als die glücklichste. Da die Grundrisse beider vorliegenden Entwürfe das schwierige Problem, das im dreieckigen Bauplatz begründet liegt, feinsinnig dahin gelöst haben: Die Hauptentwicklung des Grundrisses vollzieht sich in der Achse des alten Rathauses, die Schiefheit des Grundstückes wird durch das radiale System und kleine fast unauffällige Verschiebungen im Treppenhaus für alle wichtigen und fast alle übrigen Räume beseitigt.

Möhrings Entwurf, der an zweiter Stelle einen III. Preis errang, gipfelt in dem Vorschlag, das Architektursystem des alten Rathauses bis zur Ecke des Blockes zu verlängern. Durch Verlegung des Einganges und Verdoppelung des Turmes wird für die Fassade allerdings ein symmetrisches Bild erzielt. Turmanlage und Grundriß fallen aber auseinander, das Bindeglied sind Eisenkonstruktionen! Außerdem verwischt der Möhringsche Entwurf restlos die Grenze zwischen Alt

und Neu; er schafft ferner einen Bau, der vollkommen aus den Größenverhältnissen des Platzes, für den er bestimmt ist, herausfällt. Das Beispiel des Berliner Domes mit seinem Streben nach »Monumentalität«, welche die einst so harmonische Gesamtwirkung der Bauten am Lustgarten auf das Schwerste geschädigt hat, dürfte eine Mahnung sein, in dem vorliegenden Falle bei der Veränderung des alten Zustandes mit größter Behutsamkeit zu Werke zu gehen. Videant consules!

## DER PARISER HERBSTSALON

Herr Lampué ist ein verdienstvoller Mann. Er wird demnächst zum Ehrenmitglied des Herbstsalons ernannt werden. Niemals hat letzterer solchen Zulauf gehabt, als seitdem Herr Lampué im Namen der neun Musen, der Moral, des Patriotismus im Stadtrat beantragt hat, nicht mehr das Grand Palais dieser Künstlergenossenschaft herzuleihen. In hellen Haufen kommen die Bürger, die den Herbstsalon zuvor kaum dem Namen nach gekannt haben, um die signalisierten Ungeheuerlichkeiten in Augenschein zu nehmen, sich heimlich an ihnen zu ergötzen. Welche Enttäuschung! Als einzige Sensation die Kubisten und Orphisten! Nirgends auch nur die leiseste erotische Anspielung; statt dessen dem Nichteingeweihten unverständliche geometrische Exerzitien von akademischer Trockenheit. Zornig ballen die besagten Bürger ihre Faust in der Tasche gegen ihren Vertreter im Stadtrat, der sie umsonst einen Franken hat ausgeben lassen. Nichtsdestoweniger hat Herr Lampué kürzlich den Mut gehabt, seinen Antrag zu wiederholen. Ich fürchte, daß er nicht mehr zieht. Schade für den Herbstsalon.

Immerhin hat der heurige Herbstsalon auf diese Strömung offiziellen Übelwollens Rücksicht genommen. Um nicht wie vergangenes Jahr herauszufordern, hat man den Kubisten und Genossen nicht mehr einen eigenen Raum bewilligt, sondern sie in alle Säle, Durchgänge, Vorplätze verteilt, ohne zu bedenken, daß bei mangelnder Isolierung die Infektionsgefahr vielleicht um so größer ist. Um konsequent zu sein, hat man alsdann sämtliche Künstlergruppen und Anschauungen durcheinandergehängt. Die Wirkung ist keine günstige. Statt Klarheit: Trübung; statt einer Spitze: eine Fläche; statt Bewegung: Stillstand und Verwirrung. Soviel indessen ist offenkundig, die Kubisten haben in den Sälen, in denen sie hängen, nicht die Führerrolle an sich reißen können. Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, haben sich in ihren Abstraktionen wie in einer Mausfalle gefangen und finden nicht mehr zurück zur Natur. Das menschliche Gesicht zerspalten sie auf ihren Bildern, als hieße es Holz klein zu machen, nur Ziffern, Büchertitel, Teppichmuster und ihre Unterschriften geben sie intakt wieder. Paradoxie bis zur Absurdität. Ist der Kubismus so als positive Leistung bisher wertlos, so interessiert doch das Protestlerische an ihm. Man hat sich an der impressionistischen Wiedergabe der Natur, besonders aber an den geistlosen Nachzüglern des Impressionismus so übersättigt, daß eine Bewegung einsetzen konnte, die auf ihre Fahne schrieb: »Los von der Natur! Los von der Natur bis zur absoluten Unkenntlichkeit des Gegenstandes!« Ein solcher Weg führt bald an einen bodenlosen Abgrund, und man stürzt herein, weil das Auge immer nach rückwärts gerichtet ist. So sind die Kubisten nicht die Bringer des neuen Heils, sie sind die Märtyrer einer vergangenen Kunstepoche, die sich erschöpft hat.

Aber nicht alle spintisieren sich in ihrer Mausfalle zu Tode. Schon ist es einigen, die sich weniger im Dünkel ihrer Sendung aufblähten, gelungen, zwischen den Stäben zu entwischen und wieder in Kontakt zu kommen mit einer Realität, die ihre Kunst fruchtbar macht. La Fresnaye zeigt außer einer mißglückten »Eroberung der Luft« einige Aquarelle, deren mangelhafte Gegenständlichkeit immerhin aufgewogen wird durch eine reizvolle Farben- und Flächenverteilung. Mehr Sinn für Form hat Segonzac. Neben einer völlig in trüben Farben untergegangenen Sommerszene stellt er ein Stilleben von zukunftverheißender Gestaltungskraft aus. Trotz der saucigen Farben wird das Bild durch eine prachtvolle Architektur gehalten. Stelle ich neben diese beiden noch den Basken Tobeen mit einer Heiligenszene von bodenständiger Kraft und Anmut und den Südfranzosen Lhote mit seinem Talent für wuchtigen Aufbau und großzügige Modellierung (seine Farbenzusammenstellungen entbehren noch der Harmonie), so sind die Maler genannt, die mir über den Kubismus hinaus neue gangbare Wege anzuzeigen scheinen.

In der Bildhauerei als einer dreidimensionalen Kunst hat der Kubismus, d. h. die Gliederung und Zusammenfassung der Formen in Volumen, mehr Berechtigung als in der Malerei. So zeigt Duchamp-Villon ein neuartiges Relief »Ein Mann und ein Weib, die sich aneinanderschmiegen«. Die Darstellung beruht allein auf dem Herausholen und Gegeneinanderbalancieren großer einfacher Massen und auf ihre Einschließung in Arabesken. Die Klippe des Schematismus liegt nahe. Duchamp-Villons immer rege Sensibilität vermeidet sie. Auch der Deutsche Wield arbeitet in seinem Werk »Der Held und das Ungeheuer« mit solchen Darstellungsmitteln und interessiert. Dieser Gruppe von Künstlern, denen die Gebärde das Thema ist, nicht das Geschehnis, reiht sich als einer der talentiertesten der Österreicher Melzer an. Sein Bild »Die Speerwerferinnen« ist eine vorzügliche Rhythmenstudie. Sie zeigt an, daß das Anstreben einer höheren Geistigkeit in der Kunst sich wohl mit plastischem Ausdruck verträgt.

Anders verhält sich der Fall Matisse. Es gibt ernsthafte Leute, die sein Frauenporträt für das beste Gemälde des Salons halten. Ich kann in ihm nur eine gigantische Grimasse sehen. Matisse will groß und einfach sein, er ist es nicht. Der Intellekt treibt ihn, keine innere Notwendigkeit. Ägyptischer Tempel- und Statuenstil schwebt ihm vor. Er bedenkt nicht, daß das Monumentale bei den Ägyptern Instinktäußerung, nicht kühle Abstraktion war. Vielleicht ist diese forcierte Originalität bei Matisse auf das Bestreben zurückzuführen, der Umklammerung Cézannes, wie sie sich auf seinen ersten Bildern genugsam be-

kundet, zu entrinnen. Es gelang ihm zu entfliehen, aber erst am Nordpol machte er Halt.

Nirgends wird der Einfluß Cézannes auf die letzte Epoche der Malerei so ersichtlich wie im Herbstsalon. Auch im diesjährigen. Selbst die Kubisten sind nichts anderes als eine Reaktionserscheinung auf Cézanne. Unter den Cézanneabkömmlingen, die des Meisters Lehre, jeder auf seine Weise, ausbauten und so zu selbständigen Leistungen kamen, sind vor allem zu nennen: Friesz, Manguin, Puy, Camoin. Sie sind die eigentlichen Klassiker des Herbstsalons. Auch Maurice Denis, Guérin, Bonnard reihen sich, wenn auch in weniger direktem Verhältnis zu Cézanne stehend, hier an. Marquet fehlt dieses Jahr. Derain, der eigenartigste von all denen, die Cézannes Werk fortsetzen, ist nie auf diesen Bilderbazaren anzutreffen. Aber Nachahmer und Gefolgsleute findet man im Salon von beiden. Es sind Talente darunter, die vielleicht einmal ihren eigenen Weg finden. Picard Le Doux, Asselin, Ottmann gehen in ihren breithingestrichenen Bildnissen und Landschaften auf Marquet zurück, indessen Derains Einfluß in den Stilleben von Kisling und Mondszain deutlich wird.

Lange nicht so zahlreich sind die Maler vertreten, die die impressionistische Technik älteren Datums üben. Maufra zeigt einen Ausschnitt der bretonischen Küste von riesigem Format. Das Bild will dekorativ sein, aber trotz des verlockenden Sujets, der Brandung, der rotsegeligen Schiffe, des Kirchturms auf der Felsenküste, bringt er mit den Mitteln, die er anwendet, keine Stilwirkung zuwege. Die Natur steht über ihm, statt umgekehrt. Viel besser gelingt eine solche Stilisierung dem Norweger Diriks auf seinen beiden großen Meer- und Wolkenbildern. Ein stürmisches Temperament fegt die Wolken über das Meer herauf; aber ein stark ausgeprägter Sinn für Architektur gliedert, gestaltet, baut sie auf zum Bild. Auch Tharkoff, Oberteuffer sind bemerkenswerte Impressionisten der älteren Richtung.

Alcide Lebeau bedeutet mehr einen erlesenen Geschmack, der an allen Kulturen und Stilarten nippt, als ein fest in der Erde wurzelndes Talent. Hat er früher erheblich Anleihen in Japan gemacht und zugleich eine gobelinhafte Wirkung erzielen wollen, so sehen diesmal seine Stilleben aus, als seien sie nicht auf Leinwand sondern auf Porzellan gemalt.

Unter den Ausländern sind im Herbstsalon von jeher die Polen am stärksten vertreten. Besonders aber dieses Jahr. Es hat dies Herrn Lampué bewogen, vor den ausländischen Barbarenhorden zu warnen, die die französische Kunst bedrohten. Herr Lampué hat wahrlich keinen Grund sich aufzuregen. Alle diese Ausländer kommen nur, der Oberhoheit der französischen Kunst zu huldigen. Sonst würden sie gar nicht die Jury passieren. Doch sind gerade unter den Polen starke Talente. Zaks pretiöse Landschaften, wenn auch zu uniform auf ein Himbeerrot gestimmt, fesseln durch einen elegischen Ton von theokritischem Wohllaut. Auch Nadelman ist pretiös; er hat Bronzefiguren von abenteuerlichen Rundungen: ein immerhin ganz amüsantes, neupolnisches Barock. Der Maler Gotlieb arbeitet mit breiten wuchtigen Flächen; schade, daß sich bei allem großzügigen Aufbau dem Beschauer eine so sentimentale, fast das Klägliche streifende Gesamtstimmung mitteilt. Mela Muter, die größte Begabung dieser Gruppe, würde mit ihren Bildern vielleicht einen ähnlichen Eindruck erwecken, wenn ihnen nicht eine auf Tatsächlichkeit gegründete Beobachtung zugrunde läge. Sie stellt mit Vorliebe Bettler, Mißgestaltete, durch Alter oder Not gebeugte Menschen dar. Aber nicht ein sentimentaler Hang, sondern ihr malerisches Interesse, ihre Rasse treibt sie instinktiv zu solchen Themen.

Weniger rassig treten die deutschen Künstler im Herbstsalon auf. Was ist das Germanische an F. Borchardt, an Spiro? Ersterer arbeitet so sehr mit französischen Ausdrucksmitteln, daß man die Zugabe einer gewissen deutschen Herbigkeit und Schärfe um so irritierender empfindet. Und Spiros »Urteil des Paris« ist so französisierend, daß es seinem geistigen Gehalt nach die Illustration zu einer Erzählung von Crebillon Fils sein könnte. Selbständiger steht da der Bildhauer Lehmbruck. Man muß sich indes an seine »Kniende« auf der Sonderbundausstellung in Köln erinnern, um einen Maßstab für den Umfang seines Talentes zu haben.

Orliks Radierungen, Impressionen von einer afrikanischen Reise, waren in schwindelnde Höhe gehängt. Was ich davon unterscheiden konnte, ließ das Bedauern zurück, sie nicht näher in Augenschein nehmen zu können.

Schlechtes Hängen eines Ausländers in einer französischen Kunstausstellung erweckt immer ein günstiges Vorurteil. Man sagt sich: etwas ist an diesen Sachen — etwas von Belang, das den Franzosen nicht paßt. Nach der Aufnahme zu schließen, die Hodler, der Ehrengast des Salons, bei Kritik und Publikum fand, wäre er ohne Zweifel von einer Jury refüsiert worden. Das französische Auge ist zu sehr auf die Ästhetik eines Delacroix, Manet, Cézanne, auf die Tonwirkung in der Malerei eingestellt, als daß es einem starken ausländischen autochthonen Künstler wie Hodler gerecht werden könnte, dem es in der Malerei vor allem auf Herausarbeiten einer geistigen Größe ankommt. Freilich war die Auswahl keine geschickte. Landschaften fehlten ganz; sie hätten vielleicht am besten das Verständnis vermittelt. Es waren nur sechs Arbeiten zu sehen, darunter indessen der große Entwurf zu dem Bild »Einmütigkeit« für die Stadt Hannover. 60—70 Hände erheben sich zum Schwur in die Luft. Ein Künstler, dem es gelingt, in dieser Weise eine geistige Ergriffenheit darzustellen, läßt sich durch einen zufälligen Mißerfolg in Paris in seiner Kunst nicht beirren. So erhält dieser Schwur Hodlers hier eine unbeabsichtigte symbolische Bedeutung.

Eine weit bessere Aufnahme erfuhr die Gedächtnisausstellung, die der Herbstsalon einem Landsmann Hodlers, dem kürzlich verstorbenen schweizer Bildhauer Rodo Niederhausern veranstaltete. Kein Wunder. Der Geist Rodins umschwebt alle diese Werke. Womit nicht gesagt sein soll, daß Rodos »Jeremias«, Bacchantinnen, Verlainebildnisse nicht ausgezeichnete

Schöpfungen seien. Nur autochthon darf man Rodo nicht nennen. Dieser höchste aller Ehrentitel muß ihm vorenthalten bleiben.

Einen günstigen Eindruck erhält man im Herbstsalon von der Fortentwicklung des französischen Kunstgewerbes in modernem Geist. Das ganze Erdgeschoß im Grand Palais ist der Innendekoration eingeräumt. Neben der älteren Gruppe Gaillard, Dufrène, Gallerey, Bigaux zeichnet sich wieder besonders die jüngere aus: Sue, Mare, Groult, Jaulmes, Huillard, Gampert. Sie haben sich die Erfahrungen anläßlich der Ausstellung des Münchener Kunstgewerbes 1910 zunutze gemacht. Sie konstruieren organisch und ordnen das Ornament dem konstruktiven Grundgedanken unter. Sie mißhandeln nicht mehr die Materie, wie es der immer noch nicht ausgestorbene französische »Jugendstil« von 1900 tut. Was ihnen noch fehlt, ist die sichere Beherrschung des Materials, der geschulte Arbeiter, an dessen Anteilnahme sie sich selbst wieder inspirieren könnten, der innige Zusammenschluß aller Zweige des Kunstgewerbes. Immerhin wird hier ersichtlich, welche Richtung die französische dekorative Kunst einschlägt. Sie bekundet eine Freude an der Farbe, einen Sinn für graziöse Ornamentik, die ihr etwas Festlich-Heiteres verleiht. Blumenmotive werden durchweg geometrischen Figuren vorgezogen, auf Frohsinn, auf leichte Lebensformen ist alles zugeschnitten. An Wagemut, an Erfindungsgabe fehlt es den Jungen im Herbstsalon nicht. So sei hier noch besonders auf die reizenden neuartigen Glasgefäße Marinots hingewiesen. Schreitet das Kunstgewerbe so fort, so gelingt es ihm vielleicht, einen eigenen Stil zu schaffen, der sich neben dem strengeren der deutschen dekorativen Kunst als gleichwertig sehen lassen kann. *ALBERT DREYFUS*

## NEKROLOGE

In Hamburg ist am 18. Dezember der Marinemaler **Heinrich Leitner**, ein geborener Wiener, gestorben. Er war Schüler A. Melbyes. Obwohl er auch als Maler viel reiste — u. a. hat er den Kronprinzen Friedrich im Jahre 1869 zur Eröffnung des Suezkanals begleitet —, ist er über Hamburg hinaus nur wenig bekannt geworden. Dazu stand er als Mensch und als Künstler zu sehr abseits. Doch wurde er eine Zeitlang gerne gekauft. Eine von ihm gemalte Seeschlacht bei Helgoland im Jahre 1866 befindet sich im Besitze des Kaisers von Österreich. *W.*

## PERSONALIEN

**Hannover.** Zum Leiter der Kunstgewerbeschule in Hannover haben die städtischen Kollegien den bekannten Leiter der Münchener Kunstgewerbeschule **Wilhelm v. Debschitz** gewählt. Er hat die Wahl angenommen.

## DENKMÄLER

**Ein neues Denkmal von Professor Hugo Lederer** wird demnächst in **Köln** errichtet werden, ein Grabmal für den bekannten, in diesem Jahre verstorbenen freireligiösen Pfarrer Karl Jatho. Es stellt den aus Kölner Freundeskreisen kommenden Gedanken eines zu kräftigem Werke ausschreitenden Säemanns dar; zu beiden Seiten der Hauptgestalt werden spielende Kindergruppen erscheinen, die des Verewigten Menschenfreundlichkeit besonders anmutig versinnbildlichen sollen. Das Ganze ist als Hochrelief in Muschelkalk gedacht und wird sich inmitten eines blühenden Gärtleins erheben, in das man das Familiengrab umwandeln wird.

## AUSSTELLUNGEN

⊙ Das **Kupferstichkabinett der königlichen Museen zu Berlin** eröffnete eine Ausstellung »Das Tier in der neueren Graphik«. Das Thema bot Gelegenheit, ein mannigfaltiges Material aus den Beständen der Sammlung zur Anschauung zu bringen. Nur drei Meister der neueren Graphik können als Spezialisten der Tierdarstellung angesprochen werden, ein Deutscher, ein Engländer und ein Franzose. Ernst Moritz Geygers nach eingehenden Studien gearbeitete und technisch meisterhafte Radierungen, von denen die Disputation der Affen über die Entstehung des ersten Menschenkindes die berühmteste ist, sind allgemein bekannt. Die Brüder Detmold befriedigen den Geschmack des Engländers für saubere und präzise Technik, die Wenzel Hollars Schule verrät. Bracquemond zeichnete besonders gern Enten und Möwen. Es ist viel liebevolle Beobachtung in seinen Blättern, und Liljefors, dessen Name so viel bekannter wurde, hat hier nicht wenig lernen können. Nimmt man Gaul aus, für den als Bildhauer die Beschäftigung mit der Radierung immerhin Nebenwerk bleibt, so ist für alle übrigen, die hier vertreten sind, das Tier nur Gegenstand gelegentlicher Beschäftigung geworden. Klinger nutzte es hie und da für seine phantastischen Erfindungen, und nur das niedliche Hündchen der Frau Bernstein reizte ihn zu ausführlicher Porträtwiedergabe. In Liebermanns Darstellungskreis trat das Tier zuerst im Zusammenhang mit den Themen aus dem ländlichen Leben, die er im Anschluß an Millet suchte. Die Kühe auf der Weide entstammen dieser Zeit. Später widmete er dem Pferde besondere Studien. Das Pferd am Strande interessierte ihn als Bewegungsproblem sowie in seiner farbigen Erscheinung. Meisterhafte Lithographien begleiten die zahlreichen Gemälde, in denen er sich mit dem Motiv abzufinden suchte. Auch Slevogt hat sich vielfach mit der Pferdedarstellung beschäftigt, die seine illustrativen Aufgaben nicht selten mit sich brachte. Daneben mußte seine bewegliche Zeichnung zu einer Vorliebe für die Wiedergabe tierischen Lebens überhaupt führen. Studien aus dem zoologischen Garten geben Zeugnis davon. Fritz Boehle führte das Streben nach monumentaler Form von einer ganz anderen Seite zur Darstellung des Pferdes. Unter den jüngeren Künstlern ist Pottner zu nennen, der dem mannigfaltigen Geflügel besonderes Studium widmete, Willi Geiger, dem der spanische Stierkampf zu einer Spezialität wurde, Hans Meid, dessen pointierender Radiertechnik wiederum das Pferd zuweilen willkommene Motive gab, Joseph Uhl, dessen technisches Raffinement in einem Blatte mit Schafen an der Tränke zu besonderer Wirkung gelangt. Ein Gebiet für sich ist der Farbenholzschnitt. Mit Eckmann, der hier an der Spitze steht, ist seine Herkunft aus der neuen kunstgewerblichen Bewegung bezeichnet. Mit dieser selbst scheint auch die Technik des Farbenholzschnitts ihre Blütezeit hinter sich zu haben. Die Arbeiten wirken heut schon trocken und unlebendig. Wenn auch die Herstellungsart verschieden ist, so gehören doch in denselben Kreis die durch Schablonen gespritzten Tierdarstellungen von Jungnickel, in denen der etwas pedantische Japanismus besonders auffällig wird. Wie anders lebendig, wie geistvoll im Ausschnitt, der ja durch dieselben japanischen Farbenholzschnitte angeregt ist, sind die Lithographien vom Rennplatz, die Toulouse-Lautrec gezeichnet hat. Man kennt Lautrec zumeist als Schilderer des Lebens der Pariser Halbwelt. Ihn reizte das Nervösbewegliche der Erscheinung

so gut auf den Brettern des Variétés und im Tanzsaal wie im Zirkus und in der Welt der Jockeys und Pferde. Es ist seltsam, wie wenig Tierdarstellungen sonst gerade die neuere französische Graphik bietet. Nur Gelegentliches findet sich etwa bei Manet und einzelnen anderen. Unter den Holländern ist Dupont mit seinen an dem merkwürdig bewegten Strich leicht kenntlichen Pferdedarstellungen bekannt genug geworden. Eine Erscheinung für sich ist endlich der Norweger Edvard Munch. Er sieht den Ausdruck im Tiere. Er sucht das Wesentliche seiner Erscheinung zu erfassen. Im Gesamtumriß gibt er das Plumpe des Bären, das Majestätische des Tigers, das Drollige des Affen. Seine Steinzeichnungen sind nicht Skizzen, sondern Wiedergabe des Wesenhaften einer Existenz, wie seine Menschenbildnisse Porträts von Einzelwesen sind, in denen das Typische eines Daseins mit merkwürdiger Treffsicherheit an die Oberfläche gebracht wird.

**Frankfurt a. Main.** Der Kunstsalon Schames zeigte im Dezember sehr interessante Kollektionen von Adolf Erbslöh (München) und von Reinhold Ewald (Hanau). Erbslöhs ernste und großzügige Kunst ist so bekannt, daß ich es für unnötig halte, mich über sie ausführlich zu verbreiten. Ausgestellt sind Akte, Landschaften, eine große Komposition in der bekannten, kräftigen formalen Art. Erwähnenswert erscheint es mir immerhin, daß sich in den letzten Bildern eine Wandlung zu malerisch freierer, bewegterer, weniger formal gebundener Art zeigt. Vielleicht konnten gewisse Diskrepanzen des Stiles in manchen früheren Bildern, in denen plastisch-formale und fast impressionistisch auflösende Tendenzen zuweilen unvermittelt aufeinandertrafen, einen solchen Wechsel schon andeuten. — Die Kollektion Ewald enthält italienische Landschaften mit und ohne Figuren (aus Trient, Venedig, Rom, Tivoli), ein paar Akte, ein Stilleben, eine große Komposition. Gegenüber der dunklen, etwas schwülen Farbigkeit und der fast klassizistischen Gehaltenheit der Erbslöhschen Bilder wirken die Bilder Ewalds außerordentlich hell, farbenrein und in der Komposition enorm lebendig, bewegt, manchmal fast ungebärdig. In seinen Bildern fällt als das zunächst Charakteristische eine starke Vereinfachung in Form, Farbe und Gebärde auf, die ersichtlich durch eine bewußte und zweckvolle Beschränkung auf die eigentlich künstlerisch wirkenden Faktoren bedingt ist. Aus dem Naturvorbild erscheint durch instinktiv sichere Auswahl nur das herausgenommen, was der Träger der künstlerischen Wirkung ist und sich rein künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten unterwerfen läßt. Diese herauskristallisierten, charakteristischen Bestandteile aber sind in ihrer Form, Farbe, Bewegung, in ihren kompositionellen Zusammenhängen vereinfacht, verdeutlicht, zu einem neuen künstlerischen Organismus gesteigert. Die Tendenz ist also ganz unnaturalistisch, ganz formal. Als eine charakteristische Eigentümlichkeit dabei aber erscheint mir das: Alle Abbreviaturen und Umformungen stehen immer im Zusammenhang mit dem Naturvorbild, sind sozusagen Destillate aus der Natur. Am Anfang steht keine gelehrte, historische, stilistische Forderung, wie etwa beim Kubismus oder beim Futurismus, vor allen Dingen aber keine literarische, die Wirkungen sucht, die außerhalb des ureigensten Gebietes der Malerei stehen. Bei aller Abstraktion in den Mitteln — so kommen z. B. die psychischen Ausdrucksmöglichkeiten der Farbe oft stark zur Geltung — entsteht darum nie der Eindruck des Leblosen, des Gewollten, oder der Grenzüberschreitung in das Gebiet anderer Kunstformen. Die Sicherheit in den künstlerischen Ausdrucksmitteln finde ich am überzeugendsten in der großen Komposition, einem Reigen tanzender Mädchen. Der vorherrschende Eindruck des Bildes ist der einer starken Bewegung, einer Bewegung von erregter, überschäumender, fast zuckender Art. Dieser Eindruck ist erzielt durch ein eminent künstlerisches, ganz unnaturalistisches Mittel. Die einzelnen Gestalten stehen in ganz klaren, gehemmten, eigentlich unbewegten, man möchte sagen erfrorenen Posen. Durch das Aneinanderprallen oder das Ineinanderfließen der Gesten, durch die Neigungen der Figuren zueinander, durch Überschneidungen, Trennungen, durch das Verhältnis aller dieser Richtungen zu der festen Grenze der Bildfläche entsteht ein außerordentlich eindrucksvoller Anschein stärkster Bewegung der einzelnen Figuren und in der Gesamtwirkung des ganzen Bildes; eine Wirkung, die ausschließlich mit den reinsten Mitteln der Malerei erreicht ist. Darüber hinaus aber bekommt die Komposition hierdurch ein inneres Leben von Spannungen und Lösungen, das ich der Wirkung des polyphonen Satzes in der reinen Musik vergleichen möchte. — Man kommt so selten in die Lage, in den Arbeiten eines jungen unbekannten Malers eine so sichere Talentprobe und eine so starke Verheißung zu sehen, daß die ausführliche Schilderung in der Freude über den seltenen Fall vollste Berechtigung finden muß.

*A. W.*

**Adolf Hildenbrand-Ausstellung.** Die Kunsthalle zu **Mannheim** gibt in vier Räumen einen vollen Überblick über das Schaffen des in Pforzheim lebenden Malers A. Hildenbrand, der vor wenigen Jahren, gelegentlich einer Rheinlande-Ausstellung, erstmals die Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Man hört bereits davon sprechen, daß Hildenbrand eine künstlerische Hoffnung Badens sei. In der Tat gibt sein vorliegendes Werk mit gegen 100 Bildern (Öl und Aquarelle) interessante Einblicke und Anregungen. Seine Frühwerke stehen im Zeichen des Zeichnerischen und stofflich Poetisierenden. Der Holzfäller und der Tod, die Madonna, der Frühling, Seeweibchen u. a. m. gehören hierher. Auch im Landschaftlichen (Rheinbild, Morgensonne, Haus in der Sonne, Heimfahrt) bricht das romantisch-poetische Element immer wieder durch. Um 1910 beginnt ein Wandel sich zu vollziehen. Auf den einsamen Berghöhen des Hochschwarzwaldes mit den Wundern der Lichtphänomene, den Fernsichten mit den geheimnisvoll aufleuchtenden Alpenblicken, am Bodensee und im Hegau mit seiner silbrig klaren Luft beginnt das Zeichnerische sich, bis zur Auflösung der Form, ins Dekorative umzuwandeln. Bemerkenswert bleibt aber auch in diesem Übergangsstadium das stark ornamentale Empfinden im farbig Dekorativen. Es gibt sich in der stilistischen Behandlung des Wassers, der Schatten usw. kund. — Die Werke der letzten Zeit fassen das Koloristische zu einem ins Mystische gehenden Ausdruck zusammen. Sowohl die in ihrer wundersamen Farbigkeit, zarten Duftigkeit und in der Terrainbildung höchst interessanten Landschaftswerke, wie auch die ekstatischen Tafeln des Franziskuszyklus künden eine starke Wendung nach der koloristischen Seite hin an, doppelt bedeutsam nach dem Bruch mit dem zeichnerisch expressionistischen System der Frühzeit. Die Werke des autodidaktisch zum Malen gekommenen Künstlers erregen stärkstes Interesse.

*Beringer.*

**Mannheim.** Neben der Ausstellung von Werken des Pforzheimer Malers Adolf Hildenbrand sind besonders die **Ausstellungen des freien Bundes** zu erwähnen. Da war zuerst eine Ausstellung: »**Gut und Böse**«, die durch die geschickte und überzeugende Art der Gruppierung ein pädagogisch höchst wertvolles Material bot zum Thema guten und schlechten Kunstgewerbes. Man war dabei über das System der Stuttgarter Museumsabteilung hinausgegangen, indem man neben die abschreckend schlechten Bei-

spiele sich bemüht hatte gute kunstgewerbliche Arbeiten von zweckmäßiger Materialbehandlung und formaler Schönheit zu stellen. So erwies sich diese Ausstellung als besonders den Absichten des freien Bundes entsprechend. — Die soeben eröffnete Ausstellung gibt einen Überblick über »**Moderne Keramik**«. Im Mittelpunkt der Ausstellung stehen die keramisch vollendeten Schöpfungen Bernhard Hötgers, die Licht- und Schattenseiten des Lebens. Neben ihnen zeigen besonders die Arbeiten der Gmundener Werkstätten, sowie die Serapis-Fayencen eine große Feinfühligkeit in der Behandlung des Materials, verbunden mit einer wienerisch-aparten Schönheit der Farben. Dann gab es eine gute Auswahl der kunstkeramischen Werkstätten in Karlsruhe: die großzügigen Gartenkeramiken von Billing und Viegelmann, die mannigfaltigen Vögel von Pottner, einen vorzüglichen Elefanten und Schoßhund von Fritz Behn und schließlich dekorative Stücke von Wackerle. Die Arbeit der Karlsruher Manufaktur bereichert sich mit jedem Jahr und scheint besonders nach den letzten Fusionierungen eine gute Zukunft zu haben. Man wird dann mit einigem Erstaunen die Arbeiten desjenigen betrachten, der vor einigen Jahren die Gründung dieser Fabrik veranlaßte, dessen eigene, erste Arbeiten indes einen selbständig keramischen Wert kaum besitzen: Hans Thomas. — Max Läuger war mit vielen und guten, älteren und neueren Schöpfungen vertreten. In einer besonderen Abteilung sah man die Arbeiten der Kopenhagener Fayencefabrik Alluminia. Selbständigen Wert besitzen dann besonders die Sachen von Vordamm und Frohburg, unter denen es manche vorzüglich keramische Stücke gab. In der Qualität sehr gering sind die Langenzersdorfer Keramiken, wenig überzeugend auch die von Schmitt-Pecht in Konstanz, allzu eintönig die des Hanseatischen Steinzeuges. Von besonders hohen plastischen Qualitäten sind ja die bekannten Arbeiten des Magdeburgers Hans Wewerka. Als wertvolle und interessante Stücke waren dann noch Arbeiten der holländischen (Amstelhoek und Neudelft) und englischen (Ruskin Pottery und Doulton) Manufakturen ausgestellt. Als nächste Ausstellung ist ein großzügiger Überblick über »Moderne Industriebauten« geplant, die Mitte Januar eröffnet wird.

Wie intensiv die Anteilnahme der Bevölkerung an den Veranstaltungen des freien Bundes ist, mag die Tatsache bezeugen, daß in diesem Winter in dem reichhaltigen Vortragswesen jeder Vortrag dreimal gehalten werden muß, um die Bedürfnisse des nun schon über 8000 Mitglieder zählenden freien Bundes zu befriedigen. Als Dozent der »Akademie für Jedermann« hat sich Dr. G. F. Hartlaub erfolgreich eingeführt. Er wird in diesem Winter damit beginnen, für eine kleine Gruppe kunsthistorische Übungen abzuhalten.

Von Neuerwerbungen des Museums sind zu erwähnen eine schöne Landschaft von Thoma aus dem Jahre 1892, ein vorzüglich gemaltes Kinderköpfchen von Max Slevogt, eine ausdrucksstarke Skulptur von Erich Stephani, sowie der Rennplatz von E. Feiks.

Im Kunstverein sah man eine Ausstellung alter Holländer, unter denen einige auffielen: Eine kleine Landschaft von Hobbema, eine andere von Ruisdael, sowie eine Furt von Jan Sieberechts u. a. *W. F. St.*

**Krefeld.** Eine große Anzahl von Gemälden, Zeichnungen und Lithographien des unlängst verstorbenen Stuttgarter Professors **Carlos Grethe** sind in den oberen Räumen des Kaiser-Wilhelm-Museums zu einer Gedächtnisausstellung vereinigt. Die Ausstellung gibt einen geschlossenen und umfassenden Überblick über das Schaffen des Meisters. Wenn die Werke der Frühzeit fehlen, so ist das leicht zu verschmerzen, da Grethe, wie die meisten seiner Zeit, der allbeliebten Genremalerei Tribut gezollt hat. Um so imposanter steht der reife Künstler vor uns, der mit scharfem Blick das Meer geschaut hat. Möge die Ausstellung auch an anderen Orten Deutschlands dem allzu früh verstorbenen Meister das Andenken sichern, das ihm gebührt. *W. Sch.*

**Hamburger Weihnachtsausstellungen.** Unsere Kunstausstellungen stehen im Zeichen des Weihnachtsmonats. Der Kunstverein sucht durch die Sonderbetonung seiner Eigenschaft als Hamburgischer Verein Eindruck zu machen. Er hat diesmal nur Künstler aus Hamburg und Umgebung zur Ausstellung herangezogen, was jedenfalls das eine Gute hat, daß die Ausstellung in ihrer Gesamtheit eine Revue über das zurzeit von der bildenden Kunst in Hamburg Geleistete gewährt. Das Ergebnis bestätigt freilich nur Bekanntes, nämlich, daß die Stärke der Hamburgischen Kunst von heute mehr in der porträtistisch-abschriftlichen Naturwiedergabe als in deren seelischen Durchdringung gipfelt. Veduten, landschaftliche Ausschnitte und Stilleben überwiegen, wozu, im Abstand, sich das Bildnis gesellt. Das figürliche Genrebild zählt zu den Ausnahmen. Daß das auf dieser Ausstellung im ersten Halbmonat zuerst verkaufte Gemälde ein von dem »älteren« Marinemaler C. Becker gemaltes Seestück ist, ist durchaus kein bloßer Zufall. Das Hamburger Publikum, soweit es als aufnehmend in Betracht kommt, steht eben in seiner großen Mehrheit der »Jungkunst« immer noch ablehnend gegenüber, und die Weihnachtsausstellung des Kunstvereins, auf der diese Kunst den Ton angibt, bekommt das zu spüren.

Im Mittelpunkt der von der Galerie Commeter veranstalteten Ausstellung stehen zwei größere Sonderausstellungen von Valentin Ruths und Carl Rahtjen, und eine von dem »Komitee zur Förderung der Holzbildkunst« veranstaltete Propagandaausstellung. Seinerzeit einer der feinsinnigsten Schirmerschüler hat — der im Jahre 1905 verstorbene — Valentin Ruths dem Erlernten rasch die Note seiner eigenen, bestimmten Persönlichkeit zu gesellen gewußt. Und da er trotz vielfacher, nach dem italienischen Süden, Böhmen und dem mittleren Deutschland unternommenen Studienfahrten im Kern stets ein wurzelechter Hanseate war, konnte es nicht fehlen, daß er zum viel aufgesuchten Favoritmaler wurde, dessen Kunst zur Ausschmückung des Wohnraumes heranzuziehen, durch Jahrzehnte zu den Selbstverständlichkeiten eines jeden, einigermaßen wohlhabenden Hamburgischen Hausstandes gehörte. Ruths hat aber auch alles getan, um sich diese Gunst lebendig zu erhalten. Und obwohl den Jahren nach der Ältesten einer — er war am 6. März 1823 geboren — stellte er sich furchtlos an die Seite auch der Allerjüngsten, um an deren Bestem auch seine eigene Art stetig mit zu verbessern. So gewährt ein größeres Nebeneinander von Ruths'schen Werken, wie es jetzt hier geboten ist, nicht nur das immer erfreuliche Bild einer, über die herkömmlichen Altersnöte hinaus sich frisch erhaltenden künstlerischen Persönlichkeit, es bietet zugleich auch eine gedrängte Übersicht über den historischen Entwicklungsgang der Hamburgischen Landschaftsmalerei innerhalb einiger, für die Gesamtart dieser Entwicklung wichtigsten Jahrzehnte des vorigen Jahrhunderts. Carl Rathjen ist ein in seinen Ausgängen stark literarisch beeinflußter, gleichfalls niedersächsischer Maler, an dessen frühere Berliner Zeit eine Übertragung der Lenauschen Postillonlieder in Bildform erinnert, die zum Gedächtnis an die zu Grabe getragene Postkutschenherrlichkeit von dem kaiserl. Postmuseum in Berlin angekauft worden ist. Jetzt lebt Rahtjen in Nierstädten bei Altona a. d. E., von wo aus er in reich gelohnten Studienfahrten seit Jahren zur künstlerischen Er-

schließung der malerisch überaus reichen Umgebung Hamburgs in ganz hervorragender Weise beiträgt. Seine jetzt ausgestellten Tafelbilder behandeln Ausschnitte und Veduten von der Elbe und aus den Elbniederungen, und Innenraumbilder, die das auffallend reiche Farbengefühl ihrer Bewohner kraftvoll wiedergeben. Daß ein ansehnlicher Teil dieser, mit ausgereifter Kunst gemalter Tafeln in den Motiven vornehmlich dem Fischerdorfe Finkenwärder entnommen ist, das, ehemals eine Hauptstelle für den Nachwuchs an tüchtigen Fischern und Seeleuten, jetzt den weit ausholenden Anforderungen des Hamburger Hafens weichen muß, drückt diesen Tafelbildern Rahtjens einen historischen Sonderstempel auf.

Der Kunstsalon Louis Bock & Sohn hat über seine Ausstellung zwar gleichfalls die Weihnachtsflagge hochgezogen. Doch hat er schon durch die Bevorzugung von meist bekannten älteren, großflächigen Tafelbildern mit vier- und fünfstelligen Verkaufsziffern — Schuster-Woldans Liebesidyll »Auf reiner Höhe« ist mit 40000 M., Lovis Corinths »Gefangennahme Simsons« mit 31000 M., Walter Firles »Genesendes Mädchen« im Garten und Richard Frieses »Auf Leben und Tod« kämpfende Damhirsche mit je 10000 M. ausgeschrieben usw. — angedeutet, daß sein Vertrauen auf das meist mit billigeren Werten rechnende Weihnachtsgeschäft nicht allzu groß ist. Eine auf dieser Ausstellung vorgezeigte, in einen tiefen und weichen, samtigen Ton gehüllte städtische Mondscheinlandschaft aus Holland von dem dänischen Maler Wilhelm Xylander wird die teilnahmsvolle Erinnerung Vieler an diesen feinsinnigen und poesievollen Künstler geweckt haben, der in den achtziger und neunziger Jahren in Hamburg gelebt und hier eine große Zahl heute sehr gesuchter Hamburgensien geschaffen hat. Da die Hamburgischen Freunde des kürzlich verstorbenen Künstlers für die nächste Zeit eine Gedächtnisausstellung vorbereiten, so wird sich noch die Gelegenheit ergeben, auf seine vornehme Kunst und seine sympathische Persönlichkeit des näheren zurückzukommen. *H. E. Wallsee.*

## SAMMLUNGEN

Das **Altarbild des Hugo van der Goes** ist gerade zu Weihnachten in Berlin eingetroffen. Direktor Dr. Friedländer hat das kostbare Werk selbst in Monforte abgeholt. Langdauernden Bemühungen ist es nun also doch gelungen, das Ziel zu erreichen, und das vielbesprochene Gemälde gelangt in den Besitz des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums, nachdem die Hoffnung schon beinahe aufgegeben worden war.

## VEREINE

Der **Deutsche Verein für Kunstwissenschaft** hält seine diesjährige Jahresversammlung am 6. Januar 1914 im Kunsthistorischen Hörsaal der Universität Bonn ab. Außer dem Jahres- und Kassenbericht sowie Anträgen steht ein Vortrag von Prof. Dr. Adolf Goldschmidt-Berlin über die mittelalterliche Monumentalplastik in Frankreich und in Deutschland auf der Tagesordnung. Als Jahresgabe erscheint nicht, wie in Aussicht genommen, ein Werk über das berühmte rheinische Rokokoschloß Benrath, sondern eine Veröffentlichung des Mainzer Goldschmuckes der Kaiserin Gisela, der jüngst dem Kaiser geschenkt und von ihm dem Berliner Kunstgewerbemuseum überwiesen worden ist.

## VERMISCHTES

**Florenz.** Das offizielle **Gutachten über die Echtheit der »Gioconda«** lautet: »Gemälde auf Holz, 77 cm hoch, 53 cm breit, darstellend das Bildnis der Monna Lisa del Giocondo, genannt »La Gioconda«, Werk des Leonardo da Vinci, aus dem Besitz des Louvre-Museums in Paris. Das Gemälde ist als dasjenige erkannt worden, das im August 1911 aus dem Louvre gestohlen wurde, und zwar an folgenden Merkmalen (ganz abgesehen von dem Totaleindruck): Die Bildtafel ist über dem Kopfe gerissen und der Riß, der sich auch auf der äußeren Maloberfläche deutlich zeigt, ist durch die Einfügung zweier schmetterlingsförmiger Klammern ausgebessert worden, deren obere herausgefallen ist. Der Riß wird in der ganzen Länge des Bildes sichtbar. Auf die Rückseite des Bildes sind oben zwei Zettel aufgeleimt. Der eine trägt den Aufdruck: Du Rameau Garde des Tableaux a Versailles, der andere zeigt den handschriftlichen Vermerk: Piece du Directeur. Weiter unten rechts (vom Beschauer aus) befindet sich der Stempel der königlichen Museen, der in roter Tinte die Krone, die Lilie, die Initialen M. R. und die Nummer 316 gibt. Zur Feststellung der Echtheit diente ein genauer, eingehender Vergleich des Gemäldes mit den Photographien, die von verschiedenen Firmen (Alinari, Braun usw.) vor dem Diebstahl angefertigt wurden. Dieser Vergleich wurde durch das Vorhandensein eines dichten Netzes von Haarrissen erleichtert, das sich über die ganze Oberfläche des Gemäldes ausbreitet und auf allen Photographien vollkommen übereinstimmt.

Andere äußere Zufallsmerkmale des Gemäldes, wie z. B. einige Flecken auf dem rechten Handrücken, einige Abschürfungen der Farbe am Munde, eine deutliche Korrektur am Kontur des rechten Zeigefingers, eine kreisrunde, mit Kitt verputzte Stelle dicht am rechten Ellbogen, einige von oben nach unten gehende Rillen im Holz rechts vom Antlitz, das teilweise Fehlen der Farbe an den Fingern der linken Hand — sowie unbestreitbare äußere Kriterien haben die Sachverständigen von der völligen Übereinstimmung des beschlagnahmten Bildes mit dem früher im Louvre ausgestellten überzeugt.

Zusammenfassendes Urteil: Die vielfachen, oben beschriebenen Kennzeichen, die in ihrer Gesamtheit das Alter des Gemäldes beweisen und unmöglich in vollkommener Weise nachgeahmt sein können, überzeugen uns von der Identität des untersuchten Bildes mit dem Originale Leonardos.

Der Wert des Gemäldes, dessen außerordentliche Bedeutung notorisch feststeht, ist auf einige Millionen zu schätzen.

Prof. Giovanni Poggi, Dr. Nello Tarchiani, Cav. Giulio Campili, Cav. Oscar Muzj. — Schriftführer: Enrico D. Carlo «

## LITERATUR

**H. v. d. Gabelentz,** *Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett des Großherzogl. Museums zu Weimar.* (Veröffentl. d. Prestelgesellschaft II.) Frankfurt a. M. 1913. Fol.

Mit der zweiten Publikation des ausgezeichneten Unternehmens der Prestelgesellschaft wird der Weimar zugedachte Teil abgeschlossen. Über die Güte der Reproduktionen wäre nur zu sagen, daß sie auf der Höhe moderner Technik stehen und somit Stück für Stück den Wert eines Faksimile besitzen. Die äußere Ausstattung hat insofern gewonnen, als die kritischen Anmerkungen von dem unbequemen Platze unter dem Lichtdruck entfernt und in einem besonderen Texthefte zu leichterer Benützung abgedruckt wurden. In den Hinweisen auf Provenienz und Beziehung zu ausgeführten Werken ist das Wesentliche gesagt, während die Zuschreibungen fast durchweg gesichert und im Zweifelsfalle mit einer anerkennenswerten Zurückhaltung gegeben sind. In dieser Hinsicht ist ein Zuwenig einem Zuviel entschieden vorzuziehen.

Das neue Heft bringt erfreulicherweise lauter Blätter, die entweder unveröffentlicht oder doch — an dem Maß-

stabe dieser Publikation gemessen — wenigstens unzulänglich veröffentlicht waren. Manches ist von höchstem künstlerischen Werte, manches andere interessant und nur weniges erscheint dem Unterzeichneten in diesem Rahmen als entbehrlich.

Unter den Deutschen macht eine vortreffliche Zeichnung Baldungs mit dem Evangelisten Johannes und der hl. Helena den Anfang, ein Scheibenriß, bei dem die Verbleiung nachträglich mit Rötel angedeutet ist. Die große Marter des hl. Julian, in der typischen Manier des reifen Cranach als lavierte Federzeichnung ausgeführt, und ein interessanter Studienkopf eines alten Mannes, bei dem der Herausgeber m. E. mit vollem Recht an Wolf Huber erinnert, reihen sich würdig an. Für Huber spricht neben Äußerlichkeiten, wie dem roten Papier und der Technik, auch die Zeichnung der aufblickenden Augen mit dem eigentümlich erschlafften unteren Lid. — Die übrigen deutschen Zeichnungen stehen nicht ganz auf derselben Höhe. Ein interessanter Scheibenriß von Breu (Luna) ist durch Überzeichnen arg entstellt; eine Federzeichnung des Evangelisten Johannes eines oberrheinischen Meisters aus der Spätzeit des 15. Jahrhunderts ist eine ziemlich lahme Bearbeitung eines Schongauerschen Motivs aus dem Stiche B. 37. Der männliche Profilkopf jenes groben Gesellen, der mit einem doppelten B zu monogrammieren pflegte, wäre wohl überhaupt entbehrlich gewesen. — Wertvoll sind dagegen wieder zwei Blätter des 18. Jahrhunderts, ein Selbstbildnis von Graff und eine Anbetung der Könige von Mengs, eine Studie zu dem großen Gemälde des Prado, das aus vagen Reminiszenzen an Correggios notte erwachsen ist. — Es folgen drei ausgezeichnete Franzosen: Boucher mit einer rundlichen Venus, Greuze mit einem ungewöhnlich frisch und kräftig hingesetzten Studienkopf einer jungen Bürgersfrau und Pierre Subleyras mit einer sehr guten Porträtstudie eines Krüppels. — Unter den Italienern ist Barocci mit einem Hauptblatt vertreten, einer Studie zu dem Perdono di San Francesco in der Kirche des Heiligen in Urbino. Die venezianische Vedute von Canaletto dürfte für den älteren Meister dieses Namens doch wohl zu trocken sein. Vermutungsweise möchte ich den jüngeren Canaletto in seiner venezianischen Frühzeit nennen. Die flotten Kompositionsskizzen von Poccetti und Boscoli begegnen einem aktuellen Interesse, das sich den Italienern der Spätrenaissance zuwendet. Als unbedeutend wäre wohl nur der dem Annibale Carracci zugeschriebene Studienkopf zu entbehren gewesen. — Die Hauptblätter finden wir in ihrer Mehrzahl unter den Niederländern. An die Spitze stelle ich eine vortreffliche Silberstiftzeichnung einer Maria der Verkündigung, die an Memling erinnert und an Qualität seiner würdig wäre. Es folgt der Zeit nach eine charakteristische Scheibenzeichnung D. Vellerts (Geburt Mariä), ein besonders guter Adam van Noort (Kostümfigur) und ein Sebastian Vrancx (Wintervergnügen). Van Dyck ist mit einer der genialisch nervösen Kompositionsstudien seiner italienischen Frühzeit vertreten. Im Mittelpunkt des Interesses stehen Rembrandt und der Delftsche Vermeer. Die vier wundervollen Rembrandtzeichnungen gehören verschiedenen Zeiten an. Der lesende Greis, vermutlich ein Paulus im Gefängnis (Hofstede de Groot Nr. 521), ist offenbar noch in Leiden entstanden und zeigt ein damals oft von Rembrandt benütztes Modell. Das Blatt dürfte als Vorlage für die Radierung B 309 gedient haben. Die Frau im Himmelbett (H. de Gr. Nr. 527) ist mit einer Reihe analoger Zeichnungen zusammenzustellen, die Rembrandt wahrscheinlich nach seiner erkrankten oder im Wochenbett ruhenden Gattin entworfen hat. Der barmherzige Samariter wiederholt in späterer Redaktion einzelne Motive aus dem frühen Bildchen der Wallace-Kollektion, das der Schulradierung B 90 als Vorlage gedient hat. Das späteste Blatt ist der schöne Christus am Kreuz (H. de Gr. Nr. 520). — Neben so erlesenen Gebilden nimmt sich die überaus schwache Federzeichnung eines Ateliers, in welchem einige Malerjünglinge einen weiblichen Akt studieren, befremdlich aus. Ob sie als »Rembrandtschule« richtig charakterisiert ist, muß dahingestellt bleiben. Es könnte sich auch um die Kopie nach einer Zeichnung des Rembrandtschen Ateliers handeln. — Von außerordentlichem Interesse ist die Studie des Jan Vermeer van Delft, dessen Urheberschaft durch Form des Monogramms und das verwendete blaue Papier, wie der Text hervorhebt, bekräftigt wird. Ihrer Qualität nach darf freilich die Zeichnung keinen besonders hohen Rang beanspruchen; sie ist von temperamentloser Tüchtigkeit, einem guten Bega vergleichbar, aber als Arbeit eines der seltensten und köstlichsten Meister seiner Art — eines Meisters vom edelsten Handwerk wie unser Leibl — bleibt sie unter allen Umständen ein sehr wertvolles Dokument.

Mit einem Hinweis auf die echten und charakteristischen Zeichnungen von A. Both und Jan de Bray möchten wir unseren Bericht abschließen, indem wir den Herausgebern und namentlich dem verdienten Leiter Rudolf Schrey weiteren guten Erfolg wünschen. *G. Pauli.*

Unter dem Titel »**Aus alter Zeit**« hat der Direktor der städtischen Gemäldegalerie in **Riga**, Dr. W. Neumann, einen kleinen, mit 54 Abbildungen geschmückten Band kunst- und kulturgeschichtlicher Miszellen aus Liv-, Est- und Kurland erscheinen lassen. (Verlag G. Löffler in Riga.)

**George Leland Hunter,** *Tapestries, their origin, history and renaissance.* London und New York, John Lane Company.

Allen, die sich für europäische Wandteppiche interessieren, sei dieses ausgezeichnete Handbuch empfohlen. In übersichtlicher Form sind hier die Resultate der Forschung über dieses Gebiet verarbeitet. Der Verfasser beginnt mit der gotischen Periode und führt seine Darstellung bis auf unsere Tage. Seine Ausführungen werden durch 147 vorzügliche, meistens ganzseitige schwarze Abbildungen und vier farbige Tafeln unterstützt. Die Besprechung der einzelnen Werkstätten erfolgt nach den einleitenden Kapiteln über die gotische und Renaissance-Perioden, nach den Nationalitäten (vlämische, französische, englische usw. Werkstätten). Dann folgt ein leichtfaßliches Kapitel über die Technik der gewirkten Tapeten. Auch die Ikonographie der Darstellungen, die Künstlersignaturen und das Sammelwesen werden besprochen. Das Schlußkapitel bildet eine Beschreibung der im Metropolitan Museum in New York befindlichen Wandteppiche. *—th.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 16. 9. Januar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## DIE ANBETUNG DER KÖNIGE DES HUGO VAN DER GOES IM BERLINER KAISER-FRIEDRICH-MUSEUM

Die Anbetung der Könige des Hugo van der Goes ist am ersten Weihnachtstage in Berlin eingetroffen und mit dem Beginn des neuen Jahres in dem Eyck-Saale der Gemäldegalerie öffentlich ausgestellt worden. Alle Erwartungen, die an das so viel besprochene Werk geknüpft wurden, sind durch sein endliches Erscheinen nicht nur erfüllt, sondern bei weitem übertroffen worden. Das Berliner Museum wurde mit ihm um eines der allerherrlichsten Meisterwerke altniederländischer Malerei bereichert. Selbst in der erlesenen Sammlung niederländischer Kunst, die das Kaiser-Friedrich-Museum sein eigen nennt, wird dieses Werk von nun an ein Höhepunkt sein. Mit dem Genter Altar wird es das Glanzstück der Abteilung bilden.

Auf einer großen Breittafel ist die Anbetung der heiligen drei Könige geschildert. Vor einem verfallenen Gebäude sitzt zur Linken Maria, das Kind auf dem Schoße, ein wenig seitwärts kniet Joseph, er hat den Hut in der Hand und blickt voll Staunen auf das prunkvolle Schauspiel, das sich vor seinen Augen vollzieht. In matten Tönen, die wie von einem bläulichen Schimmer überhaucht sind, ist diese Gruppe zur Linken gehalten. Hinter Maria blühen blaue Iris, eines der wundervollen Pflanzenstilleben, wie sie die Meisterhand des Hugo van der Goes geschaffen hat. Mit der Figur des Königs, der anbetend mit zusammengelegten Händen in der Mitte des Bildes kniet, setzt eine andere Farbigkeit ein. Ein wundervolles Kirschrot ist sein Gewand, und der gleißende Prunk seines Kleides setzt sich nun weiter verklingend in den Gestalten der beiden anderen Könige und ihres Gefolges fort. Ein echt goesisches Bewegungsmotiv ist das Niederknien des zweiten Königs, der von einem Diener das Gefäß in Empfang nimmt. Und die prachtvollste Figur der Tafel vielleicht ist der jüngste König, der aufgerichtet dasteht, in einer seltsam innerlichen Bewegtheit, der manchen Beschauer nicht zu Unrecht an das Pathos des Grünewald erinnert.

Das Licht fällt von rechts ein und mit hoher Kunst ist es zum Träger der Stimmung gemacht. Der jüngste König ist beschattet, warm durchleuchtet der Schein die wundervoll gezeichnete Hand des zweiten Königs, und weich ruht ein gleichsam verklärender, milder Schimmer auf dem Antlitz der Gottesmutter.

Die Pracht der Farbe, die seltene Meisterschaft der Malerei ist durch keine Schäden der Zeit beeinträchtigt. Strahlend und rein erhalten steht das Werk vor uns, nachdem es von der deckenden Schmutzschicht befreit wurde. Kleine Lücken der Farbschicht vermögen kaum den Eindruck zu trüben, und auch die bräunlichen Flecken eines alten Firnisüberzuges sind nur eine Edelpatina, die zugleich die beste Gewähr dafür ist, daß kein scharfes Putzmittel wie leider so oft die obersten Lasuren zerstörte.

Auch der alte Rahmen mit seinem einfach edlen gotischen Profil blieb erhalten. Es scheint, daß das Bild ihn niemals verlassen hat. Und dieser Rahmen ist zugleich der Beweis, daß das Werk leider heut nur mehr ein Bruchstück ist. Es war ein Flügelaltar. Die alten Scharniere sind noch erhalten. Die Flügeltafeln fehlen. Nach Analogien wird man vermuten dürfen, daß die Geburt des Kindes zur Linken geschildert war, die Darbringung im Tempel zur Rechten, eine Verkündigung auf den Außenseiten, wenn dies auch nicht die einzig möglichen Konjekturen sind. Bedauerlicher noch ist es aber, daß die Tafel selbst ihres rechteckigen Aufsatzstückes beraubt ist, in dem sich die Architektur des Bildes fortsetzte und höchst wahrscheinlich Engelgruppen schwebten. Als der Flügelaltar zum Tafelbilde reduziert wurde, mag diese Formatveränderung vorgenommen worden sein. Möglich, daß es geschah, ehe das Bild nach Spanien wanderte, und daß die Flügeltafeln schon in den Niederlanden zurückblieben. Denn man weiß nichts über die Geschichte des Werkes. Sein Urheber ist durch keine Tradition bezeichnet. Aber es bedarf keinerlei Beweises, daß kein anderer als Hugo van der Goes der Meister gewesen sein kann. Auch daß das Bild für Spanien ursprünglich bestimmt gewesen sei, ist nirgends bezeugt. Und alte Kopien sprechen dafür, daß es längere Zeit zunächst in den Niederlanden gestanden hat.

Dort muß das Werk beträchtlichen Ruhm genossen haben, denn auch Hans Holbein der Ältere hat es bewundernd gesehen und noch mehr als zwei Jahrzehnte nach seinem Entstehen in einer großen Federzeichnung eine Reihe von Motiven wörtlich übernommen. In meiner Monographie über den Meister[1]) habe ich die Zeichnung, die sich in Basel befindet, bereits als Kopie nach einem niederländischen Originale behandelt und dieses in die Nähe jener Komposition des Hugo van der Goes versetzt, die sich nur in Wiederholungen erhalten hat, deren schönste im Stile des Gerard David die Münchener Pinakothek besitzt. Die Weiträumigkeit und Größe der Anlage, die komplizierten Bewegungsmotive sind undenkbar als Holbeinsches Eigentum. Und das Blatt ist eine der wichtigsten Stützen für die Annahme einer Reise Holbeins nach den Niederlanden, die in

1) Leipzig 1908.

die Zeit um das Jahr 1500 fallen muß. Früher ist die Zeichnung ihrer Behandlung nach nicht denkbar. 1502 bereits ist eines der auffallendsten Motive, die Haltung des zweiten Königs, in der Anbetung des Kaisheimer Altares verwendet. Die Tätigkeit Holbeins in Frankfurt im Jahre 1501 bestätigt die Annahme einer Reise den Rhein hinab um diese Zeit.

Daß Holbein die Tafel selbst, die heute im Berliner Museum steht, gesehen hat, kann kaum einem Zweifel unterliegen. Der zweite König ist in seinem komplizierten Bewegungsmotiv ganz wörtlich übernommen. Nur der Page fehlt und damit das eigentliche Motiv für die Art, wie das Gefäß gehalten wird. Auch Joseph ist in der Form des Kniens und der Haltung der Hände in Bild und Zeichnung identisch. Ebenso die Architektur und das charakteristische Detail der kleinen Bodenerhöhung, auf der das Gefäß des ältesten Königs steht, und an der sein Hut lehnt. Endlich sind die Reiter, die sich links im Hintergrunde bewegen, von Holbein sämtlich aus seinem Vorbilde entlehnt worden. Solche Erfindungen lagen ihm am fernsten, und darum blieb er hier am sklavischsten treu. Leichter war die Umbildung der rechten Seite. Hier wimmelt es denn auch von echt Holbeinschen Motiven. An jeder Figur vermag man den Meister der Paulusbasilika zu erkennen. Und daß hier Holbeins geistiges Eigentum so deutlich wird, ist andererseits wiederum ein Beweis dafür, daß nicht eine schon veränderte Wiederholung, sondern das Werk des van der Goes selbst als Vorbild diente. Auch die Gruppe der Madonna und des knienden Königs ist Holbeinsche Erfindung. Das streng aufgerichtete Knien weicht dem Motiv des Fußkusses. Das Kind, das bei van der Goes so weltverloren aus dem Bilde herausblickt, sieht wieder den Greis an. Die Blüten hinter der Maria, die der anderen der Basler Zeichnung mit den zwei Engeln so verwandt ist, haben sich in Ochs und Esel verwandelt.

Für die Erkenntnis von Holbeins Schaffen ist die Konfrontierung der Zeichnung mit dem Bilde äußerst wertvoll. Aber auch für die ehemalige Gestalt des Werkes des Hugo van der Goes ist es nicht ohne Bedeutung. Hier sieht man die Fortsetzung der Architektur nach oben, hier auch die Engelgruppen, die der Tafel heute fehlen, und die enge Übereinstimmung gerade dieser Partien mit der treuesten der Kopien, die Herr Direktor Friedländer nachweisen kann, einer Tafel in Wien, bestätigt, daß in dieser Form das Fehlende zu ergänzen ist.

Holbeins Komposition ist lockerer, seine Zeichnung flüssiger. Das Gemälde des van der Goes hat etwas Stockendes, Enges neben der späteren Umsetzung. Aber es hat auch den hohen Reiz des altertümlichen Ernstes, die Strenge der Gesinnung, die Qualität des Handwerkes, die den Späteren verloren ging. Hugo van der Goes ist der letzte in der großen Generation der alten Meister. Und das Berliner Museum darf sich glücklich preisen, eines seiner kostbarsten Werke von nun an sein eigen zu nennen. *GLASER.*

## REMBRANDTAUSSTELLUNG IN AMSTERDAM

Die Rückkehr von Rembrandts Lukretia aus Amerika hat die Firma Fred. Muller & Co. in Amsterdam, der das Verdienst zukommt, dieses schöne Werk für einen holländischen Liebhaber, den Herrn August Jansen, wiedererobert zu haben, veranlaßt, um dieses Gemälde eine kleine, aber erlesene Ausstellung anderer Rembrandtscher Bilder und Zeichnungen zu veranstalten. Die Lukretia gehörte zuletzt der Sammlung des Herrn C. D. Borden in New York an, die im Februar des vergangenen Jahres versteigert wurde; auf der Auktion wurde sie von Knoedler für den kapitalen Preis von 130000 Dollars erworben. Aber in Amerika wollte sich kein Käufer für das Bild finden, vielleicht wegen der Darstellung, die den Amerikanern nicht sympathisch war. So gelangte das Werk nach London, wo es von Fred. Muller & Co. gekauft wurde. — Das Gemälde stammt aus Rembrandts letzten Lebensjahren; es ist deutlich bezeichnet und 1664 datiert. Wie schon Bode hervorgehoben hat, ist es nicht die Darstellung von seelischem Leben, nicht das Menschliche, sondern die meisterhafte malerische Behandlung, die herrliche Farbengebung, was dem Werke seinen Wert verleiht. Daß die Dargestellte den Dolch auf sich zückt, sieht man wohl, aber man glaubt nicht, daß es ihr mit dem Zustoßen Ernst ist. Das Gesicht drückt nicht die Gemütsstimmung aus, die die Voraussetzung und Begleitung einer solchen Handlung ist. Die Frau mit den schmalen bleichen Zügen und der sanften, elegischen Miene spielt die Lukretia, aber sie ist keine Lukretia. Dazu fehlen ihr das leidenschaftliche Temperament und die nötige Entschlossenheit und Energie. Was dem Bilde aber an Innerlichkeit abgeht, das wird reichlich aufgewogen durch die vollendete Wiedergabe der äußeren Wirklichkeit; hier zeigt sich der Meister auf der Höhe seines Könnens. Wie fein hebt sich die Figur von dem dunkeln, bräunlichen Hintergrund ab, in dem rechts ein zurückgeschlagener Vorhang unbestimmt erkennbar ist; wie funkeln die runden Perlen des Halsbandes, wie glänzt die große Perle auf dem Busen; wie plastisch ragt die verkürzte linke Hand aus dem Bilde heraus, und von welchem Reichtum gedämpfter goldner und brauner Töne schillert die Gewandung. Man kann Holland zur Heimkehr dieser verlassenen Tochter füglich Glück wünschen.[1]) — Die übrigen ausgestellten Gemälde Rembrandts hatte man der großen Liebenswürdigkeit einiger nichtholländischer Sammler zu danken. An erster Stelle muß da der Name des Herrn Kappel in Berlin genannt werden, der sein Selbstbildnis Rembrandts gütigst überlassen hatte; das Werk stammt ebenfalls aus Rembrandts letzter Periode, und zwar aus Rembrandts Sterbejahr; es ist 1669 datiert; es beschließt als letztes die lange Reihe der Selbstbildnisse des Meisters und ist als solches von erhöhtem Interesse. Rembrandt ist hier wirklich ein alter Mann, das reiche Lockenhaar, das noch auf dem Wiener Selbstbildnis

1) In dem »Nieuwe Amsterdamsche Courant« vom 1. Januar hat N. Beets nachgewiesen, daß Rembrandt die Lukretiafigur einem Stiche von Marcantonio Raimundi (B. 192) entlehnt hat.

ungebleicht auf die Schultern herabwallt, ist weiß geworden, der energische, feste Blick aus den klaren, scharfen Augen, mit dem er auf dem Wiener Bild den Betrachter so durchdringend anschaut, ist geschwunden, die Augen haben zwar noch ihre alte Klarheit, aber sie schauen nicht mehr auf das bestimmte Einzelne, sie schweifen nachdenklich in die unbestimmte Ferne, und an die Stelle der kampfbereiten Entschiedenheit ist eine verstehende Milde und eine philosophische Gelassenheit getreten; die Weisheit des Alters, die stets Hand in Hand geht mit einem Gefühl der Nichtigkeit alles irdischen Treibens, spricht aus diesen von vielen bittern Enttäuschungen durchfurchten Zügen; aber seine geistige schöpferische Kraft ist noch ungebrochen; das beweist uns dieses Selbstporträt.

Die drei andern Gemälde gehören der Frühzeit Rembrandts an; das früheste davon, zugleich das kleinste, zeigt einen Gelehrten bei Kerzenlicht in einem Folianten schreibend; die eigentliche Lichtquelle bleibt hier, wie auf andern frühen Werken, wie dem Geldwechsler in Berlin (1627) und dem etwas späteren Gelehrten bei Frau Mayer in Wien, verdeckt und nur der Lichtschein ist sichtbar; mit dem letzteren Gemälde stimmt es übrigens, abgesehen von einigen Kleinigkeiten, völlig überein; es fehlt nur der Zettel an der Wand mit den Buchstaben G. D. F. An diese Jugendarbeiten knüpft bekanntlich Ger. Dou an, der zu dieser Zeit in Leiden Rembrandts Schüler war. Etwas später ist dann das Brustbild einer jungen Frau ohne Hände, mit kurzem krausen Haar, mit Perlen in den Ohren und Kette um den Hals; die Dargestellte scheint dieselbe Person, wie auf dem Frauenbildnis in der Sammlung Scheurleer im Haag. Das Gemälde befand sich früher in der Sammlung Pereire in Paris; dasselbe ist voll bezeichnet und 1632 datiert. Das Werk ist eine gute Probe der frühen sachlichen und schlichten Bildniskunst des Meisters. Von ähnlichem Charakter, nur im Ausdruck etwas dramatischer, ist das ovale Brustbild eines jungen schnurrbärtigen Mannes mit spiegelndem Stahlkragen, der mit geöffnetem Munde den Beschauer anblickt und mit der kräftigen linken Hand einen Schwertknauf umfaßt.

Von dem größten Interesse ist dann die Sammlung Rembrandtscher Zeichnungen, die die Firma Fred. Muller dank dem Entgegenkommen verschiedener, meist französischer Kunstliebhaber zusammengebracht hat; dieses Interesse an den intimsten und spontansten Erzeugnissen von Rembrandts Genius wird noch durch den Umstand erhöht, daß die meisten derselben bisher überhaupt noch nicht öffentlich ausgestellt waren, nur eine geringe Anzahl ist übrigens in dem Katalog von Hofstede de Groot beschrieben; fast alle Genres, biblische Szenen, freie Darstellungen, Figuren- und Aktstudien, sowie Landschaften sind durch charakteristische Proben vertreten. Viele von den Zeichnungen sind unmittelbar nach der Wirklichkeit auf Papier geworfene flüchtige Skizzen, die nur den Zweck hatten, einen Eindruck festzuhalten; dazu gehören einige Figurenstudien, so ein Blatt mit drei Köpfen, worunter ein Rabbiner, dann zwei Juden im Gespräch, wobei das Momentane besonders gut zum Ausdruck kommt, wie der eine mit Bart und hoher Mütze, sich auf seinen Stock lehnend, den Wortschwall des andern, einer bartlosen Figur mit dickem Gesicht, der das Gewicht seiner Worte durch lebhafte Bewegung seiner Hände zu unterstützen sucht, ruhig und abwartend über sich ergehen läßt; dann ein Blatt mit drei Figuren, von denen eine offenbar als Studie zum Hauptmann Frans Banning Cocq der Nachtwache gedient hat, in seiner breiten Manier; alle drei Federzeichnungen. Mit dem Silberstift, dessen sich Rembrandt bei seinen Zeichnungen nur selten bediente, waren die verschiedenen Studienköpfe ausgeführt, die aus der Sammlung Heseltine stammen (H. d. G. 1023); wegen des Zusammenhanges mit den Radierungen mit den verschiedenen Studienköpfen (B. 365—368) und wegen der Technik, die bei Rembrandt nur in der Frühzeit vorkommt, ist die Entstehung der Zeichnung in die Jahre 1635—1638 zu verlegen. Eine lebensvolle Studie ist der stehende junge Mann mit der Mütze auf dem Kopf aus der Sammlung Véver in Paris, der, wie Schmidt-Degener zuerst hervorgehoben hat, mit dem neugierig sich auf die Fußspitzen stellenden Stallknecht auf dem Barmherzigen Samariter von 1648 im Louvre identisch ist. Die Unmittelbarkeit des dem Leben abgelauschten Eindrucks geben sodann zwei weibliche Aktstudien wieder; die eine in schwarzer Kreide ausgeführt aus der Frühzeit des Meisters aus der Sammlung Paul Matthey (H. d. G. 808) zeigt eine liegende Frau, die sich links in skizzenhafterer Form wiederholt, die andere, eine Federzeichnung einer späteren Zeit angehörig, eine auf niedrigem Schemel sitzende Frau von schweren massigen Formen mit braungetuschtem Hintergrund. Der Raum als solcher wird auf den bisher genannten Zeichnungen nicht dargestellt, Rembrandt kam es da nur darauf an, die menschliche Figur in ihren eigentümlichen Formen festzuhalten, ohne Rücksicht auf die räumlichen Verhältnisse. Das wird anders in den Genreszenen, wo Figuren untereinander in Beziehung gesetzt und perspektivisch festgelegt werden. Nur schwach angedeutet ist der Raum in der Toilettenszene, wo einer sitzenden Frau von einer links hinter ihr stehenden Kammerfrau die Haare gekämmt werden, einer Studie zu dem Gemälde in der Liechtensteingalerie, die weniger ausführlich ist als die Wiener Zeichnung (H. d. G. Nr. 1453), Eigentum von Frau Kleinberger in Paris, und der lesenden Frau aus der Sammlung Heseltine (H. d. G. 1009); ziemlich unbestimmt ist das räumliche Verhältnis auch in der sehr breit behandelten Familienszene im Freien; vor einer Haustür sitzt eine alte Frau und streckt die Hände nach einem kleinen Kind aus, das die aus der Haustür tretende Mutter am Gängelband führt; links erscheint die Skizze einer andern weiblichen Figur. Ausführlicher ist die Raumbehandlung bei dem Maleratelier aus der Sammlung François Flameng (H. d. G. 807), wo der Maler, der seinen einen Fuß auf die Sprosse seiner Staffelei gesetzt hat, um besser gerade sitzen zu können, in Haltung und Ausdruck prächtig getroffen ist, dann

bei dem Interieur mit der Wendeltreppe (H. d. G. 812) und dem Zimmer mit dem von Karyatiden flankierten Raum, in dem links um einen Tisch bei Kerzenlicht eine Gruppe von drei Frauen sitzt, während sich rechts in einem hohen Lehnstuhl eine vierte Frau befindet, die sich am Kaminfeuer die Hände wärmt. — Unmittelbare Abbilder einer bestimmten Wirklichkeit sind ferner die vier Landschaften, die die Ausstellung zu sehen gibt. Eine derselben kommt aus der Sammlung Heseltine (H. d. G. 1044); ob wir es hier wirklich mit einem Werke Rembrandts zu tun haben, dürfte ebenso wie bei dem zuletzt genannten Genrebildchen wohl zweifelhaft sein; die dargestellten Baulichkeiten, das Wirtshaus (an dem Schild erkenntlich) mit der Laube davor, und das runde, turmähnliche Gebäude rechts weisen übrigens eher nach Italien oder Frankreich, als nach Holland. Echt holländisch sind dagegen die Motive der andern Landschaften: der Stadtgraben mit dem Wall zur Rechten, auf dem sich eine Mühle erhebt, eine sehr ausführliche getuschte Federzeichnung, ferner der Deich mit den Häusern aus der Sammlung von Lady Wilson (Vasary-Society VII Nr. 20), dann die Bauernhäuser am Kanal, zwischen denen Fischernetze, große Reusen, zum Trocknen aufgehängt sind, von sehr skizzenhafter Ausführung. Vielleicht sind hier dieselben Häuser, nur von einer andern Seite aus gesehen, abgebildet, wie auf den von H. d. G. unter Nr. 776 und Nr. 855 beschriebenen Blättern, wo auch dieselben Netze vorkommen. Die ausgestellte Zeichnung befand sich früher in der Sammlung Seymour Haden und ist jetzt im Besitze von Strölin in Paris.

Die freien Kompositionen des Meisters, denen keine unmittelbare Anschauung zugrunde liegt, die vielmehr Illustrationen zu einem gegebenen Text sind, gehören, wie meistens bei Rembrandt, der biblischen Geschichte an. Merkwürdig ist es, daß es immer dieselben Erzählungen sind, die er mit Vorliebe behandelt, und daß ihn oft gerade die Erzählungen besonders interessieren, die in der Kunst vor ihm und auch nach ihm keine Interpreten gefunden haben; Rembrandt muß mit einigen dieser biblischen Figuren, deren Schicksale ihn immer von neuem zur Darstellung reizen, wohl ein sehr persönliches Band verknüpfen. Hier begegnen wir von diesen öfters variierten Themen der Verstoßung der Hagar (Sammlung Walter Gay; Reproduktion bei Hofstede de Groot, Third series, Nr. 64), der Geschichte von Jakob und Esau und dem Segen Isaaks, aus der Sammlung Mathey (H. d. Groot, Nr. 787). Von der zuerst genannten Szene ist nur die Figur der Hagar sichtbar; das Blatt ist rechts unmittelbar neben ihr abgeschnitten; reisefertig, geschürzt und bepackt, u. a. mit der Wasserflasche für die Wanderung in der Wüste, steht sie da und trocknet ihre Thränen; eine ergreifende Gestalt. Ist es hier die innige Mitempfindung des Künstlers, die einen solchen Eindruck zu Wege bringt, auf den andern beiden Blättern ist es seine Kunst, einen Vorgang so anschaulich zu machen, als ob er selber zugegen gewesen wäre. So verlegt er den Handel zwischen Esau und Jakob in ein Zimmer, in dem über einem Kaminfeuer der Kessel mit dem Linsengericht kocht, Esau stattet er mit den Attributen des Jägers aus, gesellt ihm große Jagdhunde bei, und Jakob läßt er am Tische Platz finden, wo ein Brot und ein Napf mit der Speise seiner warten; auch die neugierige, auf den Vorteil ihres Jakobs bedachte Mutter wird nicht vergessen; hinter einer Gardine guckt sie hervor und horcht.

Dieselbe intime Auffassung spricht aus seinem Segen Isaaks. Von Kissen gestützt sitzt der Sterbende halb aufgerichtet im Bett, schlaff hängt seine eine Hand vom Bette herab; mit gefaltet erhobenen Händen kniet Jakob am Bettende; wie ist diese Figur in Stellung und Haltung mit ein paar flüchtigen Strichen so sicher erfaßt, der linke Unterschenkel liegt fest auf, das rechte Bein ist nur gebeugt und nur der Fuß berührt den Boden. Noch mehr Momentaufnahme ist aber der Totschlag Abels; eine Zeichnung Rembrandts, die den Augenblick des Mordes darstellt, war bisher nicht bekannt. Wohl hat Rembrandt andere Phasen dieses ersten Dramas in Zeichnungen behandelt, so den Moment kurz vor dem Mord auf einem Berliner Blatt (H. d. G. 16) und dann zweimal die Auffindung der Leiche, in Berlin und München (H. d. G. 17 u. 359); in der Komposition steht das ausgestellte Blatt der zuerst genannten Berliner Zeichnung am nächsten, der es auch zeitlich unmittelbar vorhergeht. Was Kain, von giftigem Neid erfüllt, dort beschlossen hat, bringt er hier zur Ausführung; er hat seinen Bruder zu Boden geworfen, mit dem einen Bein kniet er auf seiner Brust, mit der Linken hält er ihn, der sich mit Händen und Füßen sträubt, an der Kehle fest, mit der Rechten schwingt er den mörderischen großen Knochen; alles ist in dieser Gruppe Leben und Bewegung. Aus den Wolken oben schaut Gott dem furchtbaren Schauspiel zu, der auf der Berliner Zeichnung ebenfalls als Zuschauer oben angedeutet ist; auch die beiden rauchenden Altäre finden sich auf beiden Blättern. Das corpus delicti, der Eselskinnbacken, kommt ferner noch auf der andern Berliner Zeichnung, der Auffindung der Leiche, vor. An der Autorschaft Rembrandts dürfte wohl kein Zweifel bestehen; so dramatisch konnte kein Schüler oder Nachahmer einen solchen Vorgang schildern. — Von neutestamentlichen Szenen ist ein Christus am Kreuz zu erwähnen, eine schwarze Kreidezeichnung; rechts hinten herrscht Finsternis, links vom Kreuz ragt die Figur des berittenen Hauptmanns hervor; vielleicht eine Studie für den im Auftrag des Prinzen Friedrich Heinrich gemalten Kreuzigungszyklus, in welche Zeit auch die Technik weist. Eine Geschichte aus dem Neuen Testament ist wahrscheinlich auch auf einem andern Blatt dargestellt: ein hoher tempelartiger Raum mit Säulen und Bogengewölben mit einer zahlreichen Menschenmenge, die sich rechts als Zuschauer um einen ohnmächtig zusammenbrechenden, von zwei andern Figuren gestützten Mann zusammendrängt; links davor steht mit dem Rücken nach dem Beschauer eine hohe Gestalt, die sich mit emporgestreckten Armen nach dem zusammenbrechenden Mann wendet; vermutlich ist hier der Tod des

Ananias abgebildet, und die hohe Figur ist Petrus; Rembrandt hat die Szene in den Tempel verlegt, wo sie sich dem Bibeltext nach jedoch nicht zugetragen hat (Apostelgeschichte V). Zum Schluß erwähnen wir die feine Kopie nach einer Miniatur: ein orientalischer Fürst, in Seitenansicht nach links, mit Turban und Feder, die Hände auf langen Stock stützend, vor getuschtem braunen Grund. *M. D. HENKEL.*

## ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE.

VON DR. MAX MAAS, MÜNCHEN.

II.*)

Bei den deutschen Ausgrabungen in Tiryns wurde der Zugang von der Unterburg zur Oberburg zum größten Teil von den mächtigen, gefallenen Blöcken gereinigt, so daß die Anlage in ihrer ursprünglichen monumentalen Wirkung erscheint. Kleinere Grabungen haben die ganz neue und abweichende Anlage und Raumeinteilung der Art des Baues des jüngeren Palasts im Verhältnis zum älteren geklärt. — Vor allem wurde dann auch im Hofe des sog. Frauenmegarons gegraben und mehrere Schichten festgestellt (zu unterst alter Kurvenbau, darüber Rundbau aus dem Anfange des 2. Jahrtausends, dann zwei Schichten des älteren Palastes und zu oberst der Hofestrich des jüngeren aus der 3. spätminoischen Periode). Der genannte Rundbau wird wohl das älteste Herrenhaus auf der Burg von Tiryns gewesen sein.

Die Unternehmungen der Argolisforschungen von Frickenhaus und Müller galten zunächst dem Studium der Ausgrabungen von Argos und Epidauros, wo wichtige Resultate über die Baugeschichte erreicht wurden. Dann wurden auf der Höhe des Hohen Artemision bei Argos Spuren eines in der archaischen Zeit beginnenden Kultus festgestellt und das langgesuchte Oinoe gefunden (bekannt durch die in der Stoa Poikile dargestellte Schlacht zwischen Athenern und Spartanern). Eine andere Untersuchung galt dem Bergland nordöstlich von Mykene und Kleonai. Im Innern des Städtchens Kleonai wurde zunächst die für den Athenatempel angenommene Gegend untersucht, der fast vollständig einer mittelalterlichen Kirche zum Opfer gefallen ist. Das von Pausanias erwähnte Grab des Eurytos und Kteatos wurde neuerdings außerhalb des Städtchens neben einem früheren Chani (Wirtshaus) angesetzt, wo in vortrefflicher Erhaltung ein kleiner dorischer Porostempel späterer Zeit liegt, dem gegenüber man zur Überraschung der Ausgräber einen in der Anlage ganz entsprechenden andern Tempel fand. Der erste Tempel wurde schon von Cockerell als das von Diodor bezeugte Herakleion angesehen, in dessen Nähe offenbar auch das erwähnte Grab des Eurytos und Kteatos lag. Die Ausgrabung ergab interessanten architektonischen und sonstigen Befund und verlangt dringend eine Fortführung. — Eine kleine Opferstätte, an der die Wanderer von Mykene zum Isthmus von Korinth in spätmykenischer Zeit Opfergaben niederlegten, wurde bei der Kapelle H. Triada auf einer Paßhöhe gemäß den daselbst gefundenen kleinen und gänzlich verwaschenen Votivterrakotten als aus der mykenischen Zeit stammend gedeutet.

*) Vergl. Nr. 14.

In Argos hat Vollgraff die Ausgrabung der Agora fortgesetzt und das Fundament, sowie die Basis der Kultstatue in der Zelle eines prostylen Tempels freigelegt. In benachbarten byzantinischen Mauern wurden Statuenreste, Inschriften und viele Bauglieder gefunden. — Derselbe Gelehrte hat bei Skala im Inachostale eine spätmykenische Nekropolis auszugraben begonnen. —

Kreta, zum ersten Male als griechische Provinz in Berichten des Archäologischen Anzeigers aufgeführt, hat auch im letzten Jahre solche eigenartige Funde geliefert, die der Insel ihre selbständige Stellung in der Archäologie sichern. Zu Tylisos wurde nördlich von dem sogenannten Palaste ein neues drittes gleichzeitiges Gebäude freigelegt. Unter diesem Bau wurden von Hazzidakis Mauern und in den weichen Felsen getriebene Gruben mit Scherben frühminoischer Zeit gefunden. In diesen ältesten Anlagen fanden sich nur wenige Proben aus der ersten mittelminoischen Zeit, weil ihre Überbleibsel durch die erwähnten drei großen Bauten aus späteren minoischen Perioden zerstört worden waren. In spätmykenischer Zeit wurde erst das Herrenhaus errichtet, dessen Ruinen jetzt freigelegt worden sind. Dabei wurde eine vorzüglich erhaltene, durch eine Treppe zugängliche minoische Zysterne gefunden. — Die Kamaresgrotte nordwestlich von Phaistos, die einer gewissen Kategorie mittelminoischer Keramik den Namen gegeben hat, hat neuerdings große Massen solcher bunten Keramik geliefert. — Bei Vrokastro in den Bergen südwestlich von der Mirabellobucht wurden eine Reihe Gräber, worunter auch Kammergräber mykenischer Form, ausgeräumt. Verbrennung und Bestattung gehen nebeneinander her, die Metallfunde (Bronze und Eisen) umfassen namentlich eine wichtige Serie von Fibeln. — Die Italiener haben von März bis Juli 1913 die Arbeiten in Hagia Triada ihrem Abschluß nahegebracht. Besonders wichtig ist dabei der Fund einer Kapelle der dritten spätminoischen Zeit am Westabhang des Hügels, der südöstlich vom Palast einen Teil des Städtchens trug. An der Rückwand der Cella stand eine gemauerte Bank, auf der sakrale Schälchen standen. Die Kapelle war genau westöstlich orientiert. — In Gortyn wurde von dem Italiener Pernier die Freilegung des Odeons, in das die große Inschrift verbaut ist, fast vollendet. Der Plan des Baues ist in allen Einzelheiten zu erkennen und hat das normale Schema, abgesehen von durch die Ringmauer, welche die Inschrift trägt, notwendig gewordenen Abweichungen. Orchestra, Bühnenvorwand, Ausschmückung der Scena, eine nach Süden geöffnete Halle hinter der Scena sind genau studiert. Das ganze Odeon und die benachbarten Bauten sind später von einer ärmlichen christlichen Nekropole bedeckt worden. Wichtige Inschriften wurden südöstlich vom Odeon gefunden, wo wahrscheinlich die alte Agora von Gortyn gewesen ist. — Östlich vom Pythion hat zweifellos das Praetorium oder die Basilika der

römischen Zeit gestanden, wie zahlreiche Weihungen zu Ehren von Beamten und Statthaltern der Provinz Creta-Cyrene bezeugen. Der Bau mit seinen Hallen, Stelen und Ehrendekreten ist erst in byzantinischer Zeit umgestaltet worden.

Aus dem, im Altertum mit zu dem griechischen Kulturkreis gehörigen westlichen Kleinasien ist zunächst über die Ausgrabungen bei und in Pergamon berichtet. — Versuchsgrabungen wurden in Tschandarli (Pitane) gemacht, wo in den beiden ersten nachchristlichen Jahrhunderten eine bedeutende keramische Industrie blühte. Über die eigentlichen Ausgrabungen in Pergamon, wo vor allem die Aufdeckung im Osten des Gymnasions vollendet worden ist, wurde an dieser Stelle früher berichtet. (Kunstchronik 1912/13, Sp. 575/76.)

In Ephesus, der Domäne der Österreicher, wurden bei der Untersuchung der sog. Doppelkirche vier Bauperioden unterschieden: ein antikes Gebäude, vielleicht das Museion der Stadt, welches eine Länge von 265 m und eine Breite von 32 m hatte; in der zweiten Bauperiode wurde dem westlichen Teil des antiken Gebäudes eine dreischiffige Basilika mit einer großen Apsis im Osten eingebaut, welche Säulenbasilika zweifellos identisch mit der Marienkirche ist, in der das ökumenische Konzil im Jahr 431 n. Chr. abgehalten wurde; in die dritte Bauperiode gehört eine etwas kleinere, im 6. Jahrhundert errichtete Kuppelkirche aus Ziegelmauerwerk; in der vierten Bauperiode entstand unter Verwendung der Apsis der ersten Basilika zwischen dieser und der Ziegelkirche eine kleine dreischiffige Pfeilerbasilika.

Über die letzte große Campagne in Didyma und Milet berichtet H. Knackfuß an Georg Karo: Zunächst wurden die Trümmermassen, welche die Cella des Tempels des Didymaeischen Apoll seit dem Einsturz desselben gegen Ende des 15. Jahrhunderts n. Chr. bedeckten, zum Abschluß gebracht, und dabei kamen wieder eine größere Anzahl Bauglieder zutage, welche für die Rekonstruktion der Architrave, des Frieses und der Pilaster dienen können. Im Innern der Cella begann die Schuttschicht, die sich im Laufe des Mittelalters vor dem Einsturz des Tempels infolge der byzantinischen Besiedelung gebildet hatte, etwa $1^1/_2$ m unterhalb des Abschlußgesimses der hohen Sockelwand. Die Schuttmassen sind noch nicht vollständig abgeräumt; es zeigten sich aber schon mehrere übereinanderliegende ärmliche Wohnschichten und darunter die Reste einer aus dem 6. Jahrhundert stammenden dreischiffigen Säulenbasilika, deren Säulenschäfte verschiedenen antiken Bauten entnommen und in ganz sinnloser Weise benützt worden waren.

In Milet wurde nur noch an zwei Stellen gegraben. Eine kleine byzantinische Säulenbasilika des hl. Michael wurde vollständig bloßgelegt, sie lag über den Fundamenten eines kleinen hellenistischen Tempels. Die andere Grabung galt einem noch nie näher untersuchten großen Grabbau, der im Westen der Stadt unweit des Athenatempels auf einer kleinen Felsklippe, mit einem Turm überbaut, daliegt. Die gefundenen Bauteile lassen das eigenartige Bauwerk aus der späten römischen Kaiserzeit zeichnerisch rekonstruieren. — Knackfuß hat in diesem Herbst begonnen, das großartige Unternehmen der Berliner Museen in Didyma und Milet zum Abschluß zu bringen.

Aber die wichtigsten und ergebnisreichsten Ausgrabungen sind sicherlich die der Amerikaner zu Sardes, wo der große Artemistempel von einer zum Teil über 15 m tiefen Schuttschicht befreit worden ist. Die Ruine ist nicht nur in ihrer Größe imposant; ganz singulär ist die Anordnung der Säulen und von köstlicher Feinheit ihr Schmuck. Zwanzig jonische Säulen standen an den Langseiten, acht an den Fronten. Durch eigenartige Disposition der Säulen, welche so weit vor dem Pronaos stehen, daß zwischen ihm und den Anten je zwei Säulen eingeschoben sind, bleibt vor dem Pronaos ein großer Raum frei (17 : 13 m), der als hypaethraler Vorplatz vor dem Haupteingang eine Art Lichtschacht bildete. Eine Treppe führte vom Pronaos zu der etwa 1,50 m höherliegenden Cella, die man durch eine mächtige Tür betrat und deren Decke von je sechs Säulen getragen wurde. Die zahlreich gefundenen, teilweise in wunderbarer Weise ausgeschmückten Bauglieder erlauben eine fast vollständige Rekonstruktion des Tempels, der aber jedenfalls bis an sein Ende unvollendet geblieben ist; aber auch in diesem Zustande ist er einer der schönsten Tempel Kleinasiens, ein rein griechisches Werk im Barbarenlande. — Aus frühchristlicher Zeit stammt eine vorzüglich erhaltene kleine Kirche in der Südostecke des Säulenumgangs. Unter den Kleinfunden der Tempelgrabung sind wichtig die lydischen Inschriften, darunter eine lydisch-aramäische Bilinguis von großer Bedeutung durch ihre feste Datierung in ein Regierungsjahr des Artaxerxes. Auch unter den griechischen Texten ist ein 138 Zeilen langer Brief des Augustus an die Stadt Sardes vom Jahre 4 v. Chr. historisch wichtig; nach ihm muß der Zeustempel, den Alexander der Große auf den Ruinen des Kroisospalastes errichtet hat, im gleichen Temenos wie der Artemistempel gesucht werden.

*(Schluß folgt.)*

## PERSONALIEN

Oberbaurat Prof. **Friedrich Ostendorf,** Dozent für Architektur an der Technischen Hochschule in Karlsruhe, der von 1904—1907 als Professor für mittelalterliche Baukunst an der Technischen Hochschule in Danzig lehrte, ist soeben von der Danziger Technischen Hochschule zum Doktoringenieur ehrenhalber ernannt worden.

## LITERATUR

**Archiv für Kunstgeschichte.** Herausgegeben von *Detlev Frhrn. von Hadeln, Hermann Voss* und *Morton Bernath.* Verlag von E. A. Seemann, Leipzig. Jährlich 4 Hefte enthaltend 80 Lichtdrucktafeln mit Text. M. 36.—. 1913, 1. u. 2. Lieferung, Tafel 1—40.

Diese neue Publikation will im Gegensatz zu den bestehenden Fachzeitschriften unveröffentlichtes kunsthistorisches Studienmaterial unter Beschränkung des Textes auf die notwendigsten sachlichen Angaben in guten Lichtdrucken zugänglich machen. In welchem Sinne die Herausgeber dieses Programm anzuwenden gedenken, zeigen die beiden vorliegenden Lieferungen, deren jede 20 lose Tafeln größeren

Formates (36×27 cm) und voran drei bis vier Seiten Textangaben enthält. Die letzteren werden von denselben Mitarbeitern beigesteuert, denen die einzelnen Vorlagen für die Reproduktionen zu verdanken sind, ein Verfahren, das man als besonders geeignet bezeichnen darf, diejenigen Kollegen, die es ablehnen, einer einzelnen Beobachtung wegen einen mühsam wohl abgerundeten Aufsatz zu schreiben, zur Mitwirkung heranzuziehen, und für andere, die aus den verschiedensten Anlässen die Fachliteratur mit einem »Articoletto« beglücken zu sollen glauben, eine vorzügliche Gelegenheit zu möglichst knapper und tatsächlicher Berichterstattung zu werden.

Unter den Einzelgebieten, für die wir uns von dem neuen Serienwerk unter solchen Voraussetzungen eine wertvolle Bereicherung versprechen dürfen, steht natürlich die Malerei voran, auf die allein zwei Drittel der bisher erschienenen Tafeln entfallen; die übrigen bringen Zeichnungen und Plastiken. Architektur und Kunstgewerbe scheinen danach ganz ausscheiden zu sollen, eine Einschränkung, die man nur gutheißen kann. Die Auswahl der Vorlagen wird ferner dadurch charakterisiert, daß die wiedergegebenen Kunstwerke sich zumeist im Privatbesitz, zum Teil auch in öffentlichen Sammlungen und im Kunsthandel befinden, die einen bisher völlig unbekannt, die anderen schwer zugänglich oder mangelhaft reproduziert.

So bringen schon die beiden ersten Hefte eine Anzahl Überraschungen, von denen hier nur einige kurz genannt seien: Bode publiziert eine interessante Rubensskizze der Sammlung Koppel (zu einem der Deckengemälde in Whitehall), Friedländer zwei Zeichnungen von einem Antwerpener Meister (um 1515) im Leipziger Kabinett, Habich ein Solnhofener Relief mit Karl V. zu Pferde (bei Baron Robert Rothschild in Paris), V. v. Loga zwei Porträts Goyas in amerikanischem Privatbesitz, Binder eine Reihe von Werken kleinerer Meister aus seiner Sammlung usw. Ein in Berliner Privatbesitz befindlicher van Dyck (Hero und Leander) wird in klarem Pedigree bis in die Kasseler Galerie verfolgt.

Eine große Zahl weiterer Beiträge rührt von den Herausgebern selbst her; Hadeln bereichert die Oeuvres von Tizian und Tintoretto und führt ein Schauspielerporträt der Sammlung Koppel, das dem Berliner Borro außerordentlich nahe steht, nach einer alten Tradition auf Bernini zurück; man wäre eigentlich eher neugierig gewesen, zu erfahren, was Voss, dessen Sacchi-These damit wieder in Frage gestellt werden soll, darüber denkt. Ebenso hätte man gern gewußt, was der Autor des »Donaustils« dazu sagt, daß Binder ein allem Anschein nach zunächst in diesen Kreis gehöriges Bild kurzerhand auf »Aert Claeszoon van Leiden« tauft. Voss bringt im übrigen Bilder von L. Costa, G. Ferrari, L. Carracci, G. M. Crespi, G. B. Tiepolo, Nattier u. a., und zwei Huber-Zeichnungen, Bernath einen Cranach aus dem amerikanischen Kunsthandel und einen frühen Franzosen.

Die Ausstattung, die der Verlag der Publikation angedeihen läßt, entspricht den Anstrengungen der Herausgeber, das Werk in jedem Sinne nützlich zu gestalten, und da es zuverlässiges und neues Anschauungsmaterial bietet, ist ihm eine weite Verbreitung auch über die Fachkreise hinaus sehr zu wünschen. *Kühnel.*

**Erich Hancke,** *Max Liebermann, Sein Leben und seine Werke.* Mit 303 Abbildungen. Berlin, Bruno Cassirer. 1914.

Über wenige lebende Künstler ist so viel geschrieben worden wie über Max Liebermann, und es braucht gewiß eine innere Rechtfertigung, wenn ohne äußeren Anlaß eine neue und mehr als 500 Seiten starke Biographie erscheint. Hanckes Buch, das in der stolzen Nichtachtung seiner Vorgänger so weit geht, daß er selbst das notwendige Literaturverzeichnis unterschlägt, stellt seine Aufgabe so anders als alle, die bisher mehr oder minder gelegentlich sich mit Liebermanns Kunst beschäftigten, daß das Daseinsrecht seines Buches in vollem Umfange gewährleistet ist. Er will nicht eine Paraphrase über ein Kapitel moderner Malerei geben, sondern eine Monographie im strengen Sinne des Wortes, ein historisch fundiertes Werk.

Es ist nicht leicht, die Biographie eines Lebenden zu schreiben. Es gehört Takt dazu, den rechten Weg zu finden, und die meisten begnügen sich, nur im allgemeinen Wesen und Bedeutung ihrer Helden ins Licht zu rücken und seinen Wirkungskreis zu umschreiben. Hancke tut das nicht. Er hält sich eng an sein Thema. Schritt für Schritt läßt er uns das Schaffen des Künstlers verfolgen, mit ihm auf Reisen gehen und Enttäuschungen und Erfolge erleben. Eine aufopfernde Arbeit war nötig, um das Material eines solchen Buches vorzubereiten, um so mehr als Liebermanns eigenes Gedächtnis sich oft trügerisch erwies, und sogar nachträglich vorgenommene und irrtümliche Bilderdatierungen richtiggestellt werden mußten. So ist allein das chronologisch geordnete Verzeichnis der Werke, das den Beschluß des stattlichen Bandes bildet, als Grundlage jeder ferneren Beschäftigung mit Liebermanns Werk unentbehrlich. Es bedeutet einen entschiedenen Fortschritt über den vor zwei Jahren erschienenen Band der »Klassiker der Kunst«, den Pauli bearbeitete, nicht nur der Zahl, sondern auch der Genauigkeit und Zuverlässigkeit der Angaben nach.

Es wurde schon gesagt, daß viel Takt dazu gehört, einem Lebenden ein literarisches Denkmal zu errichten. Neuere Autoren haben nicht selten ihre Objektivität gegenüber dem Helden ihrer Wahl damit beweisen zu sollen gemeint, daß sie durchaus nicht bedingungslos anerkannten, und diese Form der Objektivität führte zuweilen so weit, daß man fragen mußte, warum der Verfasser dann überhaupt dieses Thema wählte. Es ist dem gegenüber erfreulich, wie ehrlich Hancke sich als Bewunderer seines Meisters bekennt. Das braucht nun durchaus nicht so weit zu gehen, daß vor jedem Werke die Kritik verstummen muß. Aber selbst dieser getreueste Biograph verfällt zuweilen in den Fehler, die eigene Persönlichkeit zu weit in den Vordergrund zu rücken. Nur eine ganz starke Individualität darf es sich erlauben, sich selbst vor ihren Stoff zu stellen. Im allgemeinen interessiert es die Welt ebensowenig, zu erfahren, was Herrn X am besten schmeckt, wie es ihr gleichgültig ist, zu wissen, was er von Böcklin oder Giotto denkt. So wäre auch in Hanckes Buch manches reine Geschmacksurteil sehr wohl entbehrlich. Es heißt die Pflicht der Ehrlichkeit zu weit treiben, wenn man bekennt, daß man dieses oder jenes Werk drei Jahre früher mehr bewunderte als drei Jahre später. Und wenn es nicht für die Erkenntnis des Werkes selbst von wesentlichem Werte ist, darf und sollte auch verschwiegen bleiben, ob man der einen oder anderen Fassung eines Themas die größere Sympathie entgegenbringt.

Hebbel hat einmal gesagt: Biographien sollen keine Rezensionen sein, darum muß die Liebe sie schreiben. Wer eine Lebensbeschreibung verfaßt, sollte nicht im kleinen kritteln, sondern im großen werten. So ist es etwas anderes, wenn Hancke seine höchste Bewunderung Liebermanns »Judengassen« aufspart. Man könnte sogar wünschen, daß dieses Werturteil, das zugleich eine Einschätzung der künstlerischen Entwicklung in sich schließt, in der Anlage des Ganzen fühlbarer würde. Aber das war wohl nicht möglich, wo der Versuch gemacht wurde, Schritt für Schritt voranzugehen und auf jeder Stufe sich genau auf das einzustellen, was damals eben entstand. Und diese rein historisch orientierte Betrachtungsart macht gerade den Wert des Hanckeschen Werkes aus.

Höchste Anerkennung verdient schließlich die Ausstattung des Bandes. Mustergültig ist die Satzanordnung und sind vor allem die Abbildungen, die nicht nach gleichmäßiger Schablone, sondern aufs sorgfältigste jede dem Charakter des zugrunde liegenden Originales entsprechend behandelt sind. Auch daß so vieles noch unpublizierte Material zusammengetragen wurde, ist mit Dankbarkeit zu begrüßen. Nur eins nimmt wunder, daß in einem so umsichtig vorbereiteten Buche das Inhaltsverzeichnis fehlt.

*Glaser.*

**Gustav Schiefler,** *Das graphische Werk von Max Liebermann.* 2. Auflage. (Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1914.)

In den zwei Jahrzehnten, die vergangen sind, seitdem Richard Graul in der Mappe der photographischen Gesellschaft den Radierer Max Liebermann zuerst weiteren Kreisen bekannt machte, hat uns der Künstler einer Blüte der Malerradierung und des Steindruckes entgegengeführt, wie sie Deutschland noch nicht gesehen hat. Die neueste Phase seiner rastlos fortschreitenden Kunst werden spätere Schriftsteller an dem erstaunlich angewachsenen graphischen Werk verfolgen; sie werden betonen, wie die Beschränkung der graphischen Ausdrucksmittel dem Wunsche des Schöpfers entgegenkam, in wenigen Strichen aus der Fülle der Eindrücke alles Wesentliche herauszuheben. Die bewundernswerte Schärfe und Frische der Darstellungsform an der Quelle zu genießen, ist der Wunsch aller Bewunderer und Sammler der Drucke Max Liebermanns; aus der Folge seiner radierten Blätter können sie die Sicherheit der ersten Entwürfe und das unablässige Streben nach Vollendung weit klarer als in den allerorts verstreuten Skizzen erkennen. So ist der wertvolle Versuch Gustav Schieflers, sein kurzes Verzeichnis der frühen Graphik Max Liebermanns zu einer systematischen Beschreibung aller Zustandsdrucke auszubauen, mit Dank und voller Anerkennung zu begrüßen. Es ist bei der Fülle des allmählich zutage getretenen Materials verzeihlich, wenn diese zweite Auflage ein wenig zu ausführlich erscheint; offenbar machte dem Verfasser die Beschreibung der gegenständlich oft sehr gleichartigen Impressionen und der mit kalter Nadel, Polierstahl und Ausschleifen bewirkten Veränderungen große Mühe. Diese Hindernisse wird eben ein beschreibender Katalog erst dann völlig überwinden können, wenn für das Wort die photomechanische Nachbildung eintritt, wie sie neuerdings Delteils Peintre graveur illustré oder Sievers' Käte Kollwitz mit Glück verwandten. Die Anordnung solcher Kataloge drängt zu knapper Fassung der Beschreibungen, ein Vorzug, den der Leser mit Dank begrüßen wird. Und für den Verfasser würde sich aus einer reicheren Verwendung photographischen Studienmaterials in manchen Fällen statt schwankender Vermutungen die Gewißheit ergeben, ob es sich um Veränderungen der Platte und nicht nur um Druckunterschiede handelt; ich denke besonders an die Beschreibungen von Nr. 18 III, 25 II, 28 III, 38 III. Auch scheint es nicht empfehlenswert, nach Bleistiftnotizen des Künstlers auf einzelnen Abdrücken Zustände einzuführen (z. B. Nr. 77 II und 109 I), die der Verfasser nicht gesehen hat; gelegentliche Andeutungen Schieflers und meine Beobachtungen an derartig bezeichneten Probedrucken lassen erkennen, daß auch der Künstler manchmal die Reihenfolge der Zustandsdrucke nach dem Gedächtnis irrtümlich feststellte. Diese Bemerkungen und ein kleines Verzeichnis tatsächlicher Ergänzungen wollte ich nicht unterdrücken, da Schiefler in seiner Vorrede von der Notwendigkeit einer künftigen Neuauflage spricht, die Liebermanns jüngste Arbeiten berücksichtigen wird. Dann wird es gewiß für alle Sammler und Leser des Buches die größte Freude sein, statt langer Beschreibungen die ersten, oft in Privatsammlungen versteckten Probedrucke in guten Nachbildungen zu genießen. Denn keine der späteren, vielverbreiteten Bearbeitungen etwa des Polospiels (Schiefler 136) hat das Leben und die Kraft des frühesten Zustandsdruckes, und außer den Besuchern des Berliner und des Dresdener Kupferstichkabinetts werden nur wenige Sammler das reiche Werk Liebermanns völlig überschauen können. —

Bemerkungen zu Schieflers beschreibendem Verzeichnis (nach den Drucken des Dresdener Kupferstichkabinetts):

Schiefler 2. Ein Druck des unbeschriebenen ersten Zustandes vor Verkleinerung der Platte befindet sich in Dresden (Plattenmaße 201×275 mm).

14 III. Es gibt Probedrucke dieses Zustandes vor aller Schrift.

18 I a. Voller Aetzflecken auf der rechten Seite; diese wurden später beseitigt.

VI u. VII. Trotz Politur bleiben die »Granierstahleindrücke« rechts, die wohl von einem Schraubstock herrühren, sichtbar.

24 VII a. Nicht in Dresden.

VIII. Am Dresdener Exemplar ist die Schürze der Frau noch nicht aufgehellt; es wäre demnach zwischen VII und VIII ein Zwischenzustand einzufügen.

25 II. Die Aufhellung ist mit dem Polierstahl erfolgt; der Zustand besteht zu Recht.

28 III. Nicht durch Abnutzung, sondern durch Politur des Himmels entstanden.

33. Zwischen II und III ist ein weiterer Zustand einzuschieben: Mit den unter III beschriebenen Änderungen, aber vor der Bezeichnung »Lieber[mann]«.

41. Es gibt Drucke von der blau eingefärbten Zeichnungsplatte und der gelben und roten Tonplatte.

80 III. Nach Aufschrift auf den Auflagedrucken wurden nur 30 Exemplare abgezogen.

97. Es gibt Probedrucke eines ersten Zustandes vor der Einfassungslinie.

106 II. Nach Aufschrift auf Auflagedrucken wurden 50 Exemplare abgezogen.

122 I—V. Sämtlich vor Verkleinerung der Platte, deren Maße 245×308 betragen; erst in einem sechsten unbeschriebenen Zustand ist die Platte durch Wegschneiden des Unterrandes auf 220×308 mm verkleinert.

139. Der früheste Dresdener Probedruck (vom Künstler II 1 bezeichnet) zeigt die von Schiefler unter III beschriebenen Merkmale und außerdem unter dem Halse des Pferdes horizontale Striche. Darauf folgt ein Schiefler unbekannter Zwischenzustand, auf dem die Striche links vom Schwanz und unter dem Halse getilgt sind. Dafür erscheinen auf einer polierten Stelle links über dem linken Auge des Pferdes drei neue nach rechts unten gerichtete Linien.

141. Zwischen III und IV ist ein weiterer Zustand einzuschieben: Der fast senkrechte Strich des Jakettausschnittes rechts ist nahezu bis zum Kragen emporgeführt. Der Kontur des Strohhutes ist aufgehellt; einige neue Striche erscheinen am unteren Ende des Reitstockes und am Kontur des rechten Armes der Reiterin.

IV. Besonders auffällig sind die hinzugefügten derben Kaltnadelstriche auf Brust und Arm der Reiterin.

164 III. Dieser Zustand scheint nach den Korrekturen mit Stift und Deckweiß am Dresdener Exemplar nicht der endgültige zu sein.

Von Schiefler 4 II, 6a, 8 III, 17 II a, 20 V a existieren Probedrucke mit Trockenstempel des Druckers W. Felsing.

*Max Lossnitzer.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 17. 16. Januar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## PARISER NEUIGKEITEN

Das künstlerische Ereignis des Dezembermonats in Paris war die Eröffnung des Jacquemart-André-Museums. Nun hat Paris einen Ersatz für die Richard-Wallace-Sammlung, die es sich seinerzeit hat entgehen lassen. Die freudige Überraschung, die die Eröffnung des Museums hervorrief, war um so größer, als die Kunstschätze bis vor kurzem streng geheim gehalten wurden. Im Zeitraum der letzten 50 Jahre ist diese Sammlung zustande gekommen, und da die Besitzer nicht übermäßig reich waren, so muß man wirklich allen Respekt vor ihrem Kunstverständnis, ihrem Spürsinn haben. Denn sie sammelten zumeist Werke des soviel begehrten 18. Jahrhunderts und der italienischen Renaissance. Bei der Steigerung, die die Preise der Kunstwerke in den verflossenen Jahrzehnten erfahren haben, ist es wohl ausgeschlossen, daß je noch ein Privater — wenigstens in Europa — eine solche Galerie zusammenbringt.

Man verdankt das neue Museum Edouard André, einem Bankierssohn und ehemaligen Offizier, und seiner Gattin, der Malerin Nélie Jacquemart. Herr André starb bereits 1893, aber erst beim Tod seiner Gattin 1912 wurde bekannt, daß ihre Sammlung samt dem palastartigen Hotel, das sie beherbergt, der französischen Nation, d. h. ihrer stellvertretenden Elite, dem Institut de France, vermacht sei. Und erst damals wurde ersichtlich, was diese Sammlung vor allen anderen gleich- oder mehrwertigen auszeichnet. Es kam den Stiftern nicht darauf an, Kunstschätze anzuhäufen, sondern die Epoche, in der sie geschaffen wurden, lebendig zu machen. Nicht die Kälte eines Museums weht einen beim Eintritt an, sondern die Wärme eines Heims. Bilder von Fragonard, Greuze, Boucher hängen da, Skulpturen von Falconet, Pigalle sind aufgestellt, aber sie wirken nicht wie aufgespießte Schmetterlinge im Glaskasten tot nebeneinandergereiht, sondern die ganze Atmosphäre, die sie entstehen ließ, nährte und großzog, wird mit ihnen wieder lebendig. Teppiche, Wandbespannungen, Möbel, Tische, bis zu den geringfügigsten Kunstgegenständen darauf, sind darauf gestimmt und geben ein so starkes einheitliches Gefühl von vergangenen Zeiten, daß man seine eigene Persönlichkeit mit ihren modernen Anschauungen und Gepflogenheiten fast wie eine Dissonanz in diesen Räumen empfindet. Auch für die italienische Renaissance, mit hervorragenden Bildern von Carpaccio, Botticelli, Mantegna, mit Holzstatuen, Terrakotten, Basreliefs, Marmorbüsten, Wandteppichen, Möbeln sind ähnliche Innenräume geschaffen worden. Ja, bis zu den Decken und Deckengemälden ist es gelungen, zeit- und stilgemäß zu bleiben. Diese künstlerischen Arrangements sind vor allem das Werk Frau Andrés; sie arbeitete daran bis zu ihrem letzten Atemzuge, und darum wohl blieben bis zu ihrem Tod die Schätze verborgen.

Die »Zeitschrift für bildende Kunst« wird in einem ihrer nächsten Hefte eine Studie über die Sammlung Jacquemart-André aus der Feder des Herrn Emile Bertaux, ihres jetzigen Konservators, bringen. Darum sei hier nur ein kurzer Überblick über die markantesten Kunstwerke gegeben.

Greuze ist durch ein vorzügliches Porträt des Kupferstechers Georg Wille vertreten, Fragonard durch ein Bildnis und ein ovales Gemälde »Le Début du Modèle« von bestrickendem Wohllaut und graziösester Ungezwungenheit. Von Falconet ist ein Hauptwerk da »Der Ruhm Katharinas II.«

Von Rembrandt sind drei Bilder aus verschiedenen Lebensepochen vorhanden: »Der Jünger von Emmaus« von etwa 1630, faszinierend, wenn auch etwas theatralisch; dann ein Porträt Saskias vor ihrer Verlobung mit Rembrandt, mit einem wundervoll gemalten Spitzenkragen. Es stammt, wie der Katalog angibt, aus der Kasseler Galerie des Großherzogs von Hessen (soll wohl heißen: des Kurfürsten von Hessen-Kassel; aber welches?). Endlich das Bildnis des Doktor Tholinx von 1655, ein Meisterwerk der reifen Zeit Rembrandts. Eine Glanzleistung auch ist Frans Hals' »Männerbildnis« in seinen grauen, schwarzen, rosa Tönen.

Unter den Italienern möchte ich den Preis zuerkennen: Mantegnas »Verspottung Christi« in einem prächtigen, allzu prächtigen Rahmen aus dem 15. Jahrhundert; Carpaccios »Gesandtschaft der Hippolyta, Königin der Amazonen, an Theseus, König der Athener« (das Sujet wurde erst kürzlich identifiziert), ein Bild, das mit seinen warmen Farben, seiner Noblesse und Erzählungsfreudigkeit alle Vorzüge des venetianischen Meisters besitzt; ferner Tiepolos großer Freske »Heinrichs III., Königs von Frankreich, Besuch in Venedig«. Dieses Wandgemälde nebst zwei Seitenfresken und Deckenbild ist 1893 aus der Villa Contarini in Mira bei Venedig nach der Loslösung vom Stein und der Übertragung auf Leinwand in das Hotel André geschafft und eingelassen worden. Ein höchst ausdrucksvolles Marmorrelief, »Brustbild eines jungen Helden« von Desiderio da Settignano, eine sienesische kniende Jungfrau aus dem 15. Jahrhundert in Holz, Porträtreliefs von Amadeo und Pasti vertreten die italienische Renaissanceskulptur so gut, daß der Louvre dies neue Museum darum beneiden kann.

Von den Gegenständen des Kunstgewerbes, wie Mobiliar, Bronzen, Plaketten, Vasen, Teppichen, Pendülen, ist fast jeder einzelne besonderer Beachtung wert; gerade ihrer geschickten Aufstellung verdankt man

die Innenraumwirkung des Museums. Sind zumeist Kunstwerke derselben Entstehungszeit in einem Saal vereinigt, so gibt es doch auch besondere Schaukästen mit Porzellan, orientalischen Fayenzen, Bucheinbänden, ägyptischen Skulpturen, die für die Augen erwünschte Ruhepunkte sind.

Die großen Vedetten im Andrémuseum sind nicht so zahlreich wie in manchen anderen Privatgalerien, die auf eine jahrhundertalte Geschichte zurückblicken können, dafür aber sind Milieus geschaffen, wie sie außerhalb Versailles' für das 18. Jahrhundert, außerhalb Italiens nicht für die Renaissanceepoche anzutreffen sind.

Das Vorgehen Isaac de Camondos, bereits zu Lebzeiten dem Louvremuseum eine Schenkung zu machen, die aber erst nach dem Tod des Stifters effektiv wird, hat Nachahmung gefunden. Der Rat am Rechnungshof Martin Le Roy hat dem Louvre seine bemerkenswerte Sammlung von Kunstgegenständen aus der Zeit der Gotik und der Renaissance vermacht, mit dem Vorbehalt ihrer Nutznießung, solange er lebe. Zur Annahme der Stiftung ist noch die Einwilligung des Staatsrates nötig; sie steht aber außer Zweifel. Soll man dem edlen Stifter nun ein kurzes oder langes Leben wünschen? Eine mißliche Frage.

Soviel Zulauf hat die Gioconda bei ihrer Rückkehr nach Paris nicht gehabt, wie bei ihrem vorübergehenden Auftauchen in Florenz, Rom, Mailand: 60 Besucher am Tage, da sie in der Ecole des Beaux-Arts für 5 Francs Eintritt sichtbar war, immerhin 20000 am ersten Sonntag, da sie wieder an ihrem altgewohnten Platz im Salon Carré hing. Man atmet nun ordentlich auf. Wieviel Witze, Klagen, Lobpreisungen und Anfechtungen von zumeist unberufener Seite hat dieses Bild, das doch nur im stillen genossen werden kann, über sich ergehen lassen müssen. So viel und in so unpassender Weise hat sie die letzte Zeit lächeln müssen, die arme Mona Lisa! An keine Dirne eines öffentlichen Hauses werden solche Anforderungen gestellt!

Die einzige Schlußfolgerung, die die Diebstahlsgeschichte in sich schloß, hat man übrigens nicht gezogen. Wieder hängt die Gioconda unter Glas, und alle Besucher müssen statt ihrer das eigene Spiegelbild sehen; und Peruggia, der Dieb, war doch gerade derjenige, der seinerzeit damit beauftragt war, sie unter Glas zu tun. Welche Zeichen muß der Himmel noch senden, bis man versteht, daß das Glas vor dem Bild nicht schützt, sondern schädigt!

*A. D.*

## PERSONALIEN

Dr. **Oskar Fischel,** der sich um die Raffaelforschung besonders verdient gemacht hat, wurde zum korrespondierenden Mitglied des Ateneo di Brescia ernannt.

## DENKMALPFLEGE

**Nochmals die Umgestaltung des Potsdamer Rathausplatzes.** Mit einem »Videant consules« schloß die Betrachtung, die wir in der vorigen Nummer veröffentlichten. Die Mahnung muß heut nochmals und eindringlicher wiederholt werden, da die Nachricht auftaucht, daß der durch das Urteil der Öffentlichkeit allgemein abgelehnte Möhringsche Entwurf zur Ausführung bestimmt werden soll. Die Wiederholung des Turmes ist ein unmöglicher Gedanke. Der schöne Platz wäre rettungslos verloren. Auch das Preisgericht erkannte Möhring nur an zweiter Stelle einen dritten Preis zu. Aber ein Juryspruch hat ja leider oft genug das Schicksal, umgangen zu werden. Der Fall Washington war nicht der erste seiner Art. Dort ist derselbe Bruno Möhring der leidtragende Teil, der hier gegen das Urteil der Jury der Sieger werden soll. Auch der beste Mann kann einmal fehlgreifen. Daß Möhring es hier getan hat, ist keinem Sehenden verborgen. Noch wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, daß man in Potsdam einsichtig genug sein wird, nicht wirklich diesen Entwurf zur Ausführung zu bestimmen. Aber gerade so lange noch nichts entschieden ist, so lange es noch nicht zu spät ist, einen Fehlgriff zu verhindern, ist es Pflicht, die Mahnung zu wiederholen und an schlimme Beispiele zu erinnern.

## AUSSTELLUNGEN

In **Rostock** wurde in den Räumen des Kunstvereins eine Ausstellung moderner deutscher Buchkunst veranstaltet, die Erwähnung verdient, weil sie zum ersten Male weiteren Kreisen Mecklenburgs Wesen und Werden des schönen neuen Buches vor Augen führte. Diese erzieherische Aufgabe hat Dr. W. Lesenberg durch eine gut gewählte Zusammenstellung des Materials erfüllt, wofür ihm durch das große rege Interesse, das die Ausstellung fand, gedankt wurde.

× **Berlin.** Cassirer zeigte eine Kollektivausstellung von **Hans Baluschek,** der damit einen knappgefaßten Generalbericht über eine ganze Reihe von Arbeitsjahren ablegt. Der Fall Baluschek liegt ähnlich wie der seines Urfreundes Martin Brandenburg, von dem kürzlich die Rede war: auch hier handelt es sich um eine Persönlichkeit, die mit seltener Energie und Überzeugungskraft nun schon fast zwei Dezennien hindurch an einem ganz bestimmten Lebensprogramm festgehalten hat, ohne sich durch Strömungen und Tagesmoden aus der Bahn schleudern zu lassen; auch hier um einen Maler, der inmitten ganz anders gearteter Tendenzen mit zäher Leidenschaft das Ziel im Auge behielt, in seinen Bildern neben dem optisch - sinnlichen Spiel der Farben Gedankliches zum Ausdruck zu bringen, und der seine Themata von Anfang an bis heute einem bestimmt abgegrenzten Vorstellungskreise entnahm. Dann freilich scheidet sich Baluschek von Brandenburg so gründlich, daß sie innerhalb dieser Gemeinsamkeit geradezu Antipoden darstellen. Dem Märchenschwärmer Brandenburg stellt sich der konsequente Realist Baluschek gegenüber, der in den Zeiten des literarischen Naturalismus aufwuchs, von ihm mit großem Ernst die soziale Note der Wirklichkeitsbetrachtung übernahm und als Berliner dieser Darstellungsart noch einen charakteristischen lokalen Stempel aufdrückte. Baluscheks Stoffgebiet ist das Berlin der Kleinbürger, der Arbeiter und der Arbeitslosen, der kleinen Mädchen und der armseligen Straßendirnen, der bescheidenen Studenten, der Sonntagsspaziergänger und der Laubenkolonisten. Das Berlin N und das Berlin O, das sich in seiner Tätigkeit und seinen Lastern so wesentlich von dem aller Welt geläufigen Berlin W unterscheidet. Das »ruppige« Berlin mit seinen öden Tingeltangels, poesielosen Kneipen und Destillen, billigen Tanzlokalen. Man sieht die Kehrseite der Medaille. Die Not und das Elend, die im Fusel sich zu betäuben, in armseligen Vergnügungen zu vergessen oder auch in spiritistischer Schwarmgeisterei ihre brennende Sehnsucht zu stillen suchen. Blasse

kleine Mädchen und frühgealterte Frauen schieben Kohlenkarren, wie Sklavinnen. Betrunkene Weiber erregen Mitleid und Entsetzen. Kommis, Ladenschwengel oder bedenklich aussehende junge Burschen drehen sich mit Priesterinnen der niedersten Minne im Tanz. Vagabunden flüchten vor der Razzia der Polizisten. Daneben aber steigt, imponierend und mit großer Geste, die Arbeit selbst auf. In der Eisengießerei erscheinen kräftige Gestalten, von Funken umsprüht, von grellen Lichtern beleuchtet, mit geröteten Gesichtern in der Hitze des schweren Dienstes. Und vor allem taucht die Welt der Eisenbahn auf, die mit ihren Schienen und Signalen, mit ihren Weichen und Übergängen, eisernen Treppen und kahlen Schuppen, schnaubenden Lokomotiven und bunten Lichtern ein ungeheures System des Maschinellen darstellt und wie ein großes Symbol der modernen Welt überhaupt dreinschaut. In der Art, wie Baluschek diese Motive immer wieder behandelt hat, steckt vor allem, und dies wieder wie bei Brandenburg, ein hoher ethischer, menschlicher Gehalt, der uns zu Respekt vor der Festigkeit und Geschlossenheit seiner Individualität zwingt. Freilich, wie sein Intimus hat auch Baluschek zeitlebens schwere Kämpfe zwischen den sozialen Gedanken, die in ihm nach Ausdruck verlangten, und der malerischen Natur ausgekämpft, die in ihm steckt. Nicht ohne innerste Bewegung verfolgt man, wie er mit dem Problem rang, diese beiden Elemente seines Wesens in Einklang zu bringen, das Stoffliche in künstlerische, malerische Form umzugießen, ohne ihm seine Eindringlichkeit zu schmälern. Oft ist ihm das mißglückt, und es ist kein Wunder, daß er bei der Schwierigkeit der Aufgabe vielfach scheitern mußte. Oft aber fühlt man das Gelingen, wie bei dem großen Gemälde des Bahnhofs, das wie ein konzentriertes Abbild seiner ganzen Art wirkt; oder bei dem Zyklus vom Leben der Lokomotive; oder bei einzelnen Ausschnitten, die mit prachtvoller realistischer Kraft ingenieurhafte Gebilde in die sorgsam beobachtete Luft trüber Tage setzen. Oder man erfreut sich auch vor weniger gelungenen Werken charaktervoller Einzelheiten, die das vertiefte Studium und den scharfen, sicheren Blick erkennen lassen.

**Dritte Ausstellung des »Moderne Kunstkring« in Amsterdam.** Waren die Schutzheiligen der beiden früheren Ausstellungen des Moderne Kunstkring Cézanne und Le Fauconnier, die dritte Ausstellung, die in den Monaten November-Dezember im Städtischen Museum abgehalten wurde, hatte Kandinsky zu ihrem Patron erwählt; ihm war die Hauptwand im Ehrensaal eingeräumt, mit ihm teilten diese Ehre einige slawische Maler, die nur die Rasse mit ihm gemein hatten, aber im übrigen keine Verwandtschaft mit ihm zeigten. Es waren in der Farbe, sowohl in den einzelnen Tönen wie in dem Nebeneinandersetzen derselben, wundervolle Sachen von Kandinsky zu sehen, von märchenhafter Pracht. In manchen glaubte man noch so etwas wie ein Abbild der Wirklichkeit zu erkennen, aber so wie man in bizarren Wolkenformen Reminiszenzen an Dinge der Wirklichkeit zu sehen vermeint; und eben in dieser Unbestimmtheit, in dem Anregen der Phantasietätigkeit liegt neben den koloristischen Feinheiten ein Hauptreiz der dekorativen Träumereien dieses Russen. In einem »romantische Landschaft« betitelten Bilde (von 1911) glaubt man drei über eine Schneehalde stürmende Reiter zu erkennen, über denen am Himmel ein roter Sonnenball zu glühen scheint; in einer »Nacktstudie« genannten Komposition taucht vor gelbem Grunde über einem Gewirr von braunen, blauen und grünen Farbenflüssen, wie eine Erscheinung, eine nackte weibliche Gestalt auf, deren Schenkel, Brüste und Kopf durch grüne Konturen von verschiedener Dicke angedeutet sind; so sind noch mehr Gemälde von ihm, in denen das der Wirklichkeit entnommene Thema trotz seiner Umformung erkennbar bleibt. Alle Handhabe, alle Anhaltspunkte verliert man aber bei seinen in diesem Jahre entstandenen Bildern, da tastet man ganz im Dunkeln oder vielmehr in dem überirdischen Glanze, der seine Farbenblitze, Farbenkugeln, Farbenraketen übergießt; bezeichnenderweise haben diese Gemälde auch keinen Titel mehr, sie heißen Tableau Nr. so und soviel. Seine Landsleute Ilia Maschkoff und Peter Kontschalowski, die gröber und robuster organisiert sind, stehen mit festen Füßen auf dem Boden der Wirklichkeit, und die Wirklichkeit verflüchtigt sich bei ihnen nicht in Träume, sondern vergröbert sich im Gegenteil zu fester, harter und rauher Substanz, die in kräftigen Farben von barbarischer Buntheit schillert; in ihrer Welt ist kein Platz für romantische Neigungen und Stimmungen. Ihre Menschen, ja ihre Stilleben, die Brote von Maschkoff und die Blumenstücke von Kontschalowski, haben etwas Monumentales; die Porträts des letzteren rufen die Erinnerung an Luca Signorelli wach. Kontschalowski scheint mir von diesen beiden Russen der bedeutendere, derjenige, der mehr zu sagen hat. Die urwüchsige, rohe Kraft, die Vitalität eines jungen, unverbrauchten Volkes äußert sich in diesen russischen Werken in suggestiver Weise, und darin liegt ihr Wert.

Der in Paris lebende Pole Makowski, der durch ein paar kleine Arbeiten vertreten war, erscheint neben diesen Russen in der Auffassung intim und in der Farbe fein und außerdem viel europäischer, bei ihm macht sich auch schon der kubistische Einfluß geltend, von dem man bei den Russen nichts merkt. Unter den Holländern tritt diesmal Kikkert, die Seele der Bewegung, ihr Theoretiker und Organisator, sehr vorteilhaft zutage; er hat gegen das Vorjahr entschieden Fortschritte gemacht. Unverkennbar ist zwar seine Abhängigkeit von dem Landschafter Le Fauconnier in Ausführung, Stimmung und Motiven; wie dieser malt er die Erhabenheit und Einsamkeit unfruchtbarer, öder Felslandschaften, oft mit Meeresbuchten im Hintergrund, denen er durch die Schönheit seiner Farbe einen romantischen Anstrich verleiht. Aber er geht in dem Stilisieren der Dinge der Wirklichkeit nicht so weit wie Fauconnier, die Natur wird wohl bei ihm dekorativ vereinfacht, aber sie wird nicht nach dem kubistischen Prinzip vergewaltigt, wie das z. B. der Holländer ten Holt in einem sicherlich interessanten Gemälde von großen Abmessungen »La lutte« betitelt, tut. Sehr maßvoll im Stilisieren zeigt sich auch wieder Schelfhout, dessen Schwarz-Weiß-Arbeiten (Zeichnungen und Stiche) am bedeutsamsten sind; seine verschiedenen Darstellungen des toten Christuskopfes sind durch die Macht des Ausdrucks und den Ernst der Auffassung wirklich ergreifende Schöpfungen; auch seine Landschaftskompositionen sind durch die Geschlossenheit ihres Aufbaus und die lebende Anordnung ihrer Massen sehr beachtenswerte Leistungen. — Im Banne der kubistischen Architektonik steht ferner Leo Gestel, der auf früheren Ausstellungen in St. Lucas durch seine in eine ganz helle Farbenskala getauchten Landschaften, Stilleben und Nacktstudien Aufsehen erregte; die Vorliebe für das Lichte ist ihm geblieben, aber er geht nicht mehr wie früher von der unmittelbaren Anschauung aus, sondern vom Begriff, von der Theorie, nach der er die Wirklichkeit ummodelt, wie all diese Modernen, die nicht mehr ausschließlich mit ihren Augen, sondern mit ihrem Kopfe sehen. Aber daß Gestel trotz dieses Intellektualismus so Überzeugendes, wie die Landschaft mit den Bäumen, die mit ihren Zweigen zu einem gotischen Laubdach zusammenstreben, so Expressives, wie das Porträt des Dichters Rensburg, und so Feines wie die fast ganz aus Licht gewobene liegende nackte Frau, gleichsam eine aus Schaum geborene

Aphrodite, hat schaffen können, ist ein Beweis für die Ursprünglichkeit und Stärke seiner Begabung. Von den Futuristen hat Jan Sluyters offenbar seine Anregungen zu einem Interieur bekommen; er gibt hier den Eindruck wieder, den die Gegenstände in einem Zimmer machen, wenn sie einem durch ihre unmittelbare Nähe gleichsam auf den Leib fallen; so scheint in diesem Interieur alles, was sich im Vordergrund befindet, auf einen einzustürzen, um einen zu zermalmen, und dementsprechend ist alles verzerrt, die Proportionen verändert, wie wenn man in einen Hohlspiegel blickt, während allein die drei großen Fenster an der Hinterwand in diesem Chaos ihre gewohnte Form und Ruhe bewahrt haben. Aber mehr Wert als ein Experiment hat dieses Gemälde nicht. Reife und ausgeglichene Arbeiten sind dagegen die Blumenstücke von Sluyters, wo er die Natur nicht als Versuchskaninchen zerschneidet und zerlegt, sondern sie als eine Einheit, als etwas Ganzes, in der Harmonie ihrer Farbe zur Darstellung bringt.

Für Sluyters sind die verschiedenen Techniken, die verschiedenen Manieren nur ein Mittel, um sich zu vervollkommnen und seine Ausdrucksmöglichkeit zu steigern; er versteift sich auf keine als allein seligmachend, er spielt mit ihnen und wendet sie alle je nach seinem Zwecke an. Das gerade Gegenteil ist Piet Mondriaan, der fast kritiklos alles Neue aufnimmt und mit einer gleichsam religiösen Hingebung in die Praxis zu übertragen versucht. So ist er jetzt auf Picasso eingeschworen und malt wie dieser aus kleinen Rechtecken zusammengesetzte Kompositionen, in denen sich nur in den feinen, silbrig grauen und braunen Tönen das feine Gefühl für aparte Farbengebung, das ihn früher so auszeichnete, verrät; er malt nichts anderes mehr, darin liegt seine große Einseitigkeit, die zugleich die größte Gefahr für ihn birgt. Er hatte sechs Kompositionen eingeschickt, die Tableau I—VI bezeichnet waren; die Picassosche Methode war hier auf die Spitze getrieben; wie Pläne einer straßenlosen Stadt, wo Haus an Haus steht, und über die matte graue und braune Farben hier und da aufgetragen sind, sehen diese Malereien aus; trotzdem haben sich Käufer für verschiedene davon gefunden, wie überhaupt der finanzielle Erfolg der Ausstellung in dem konservativen Holland Wunder nehmen muß. Jaap Weyand, der einige akademische Nackt- und Porträtstudien und ein paar stilisierte Landschaften eingeschickt hatte, fällt mit diesen wenig ursprünglichen Werken eigentlich aus dem Rahmen der Ausstellung.

Erwähnen müssen wir zum Schluß noch Toorops Tochter, Frau Charley Fernhout, die durch einige eigenartige Sachen vertreten war. Besonders ein Porträtkopf in schwarzen und braunen Tönen wirkte durch den tragischen Ausdruck dieses Pierrotgesichtes sehr suggestiv; auch eine Mühle in ähnlicher Farbenskala hatte etwas Unwirklich-Gespensterhaftes wie ein Traumgesicht. — Ein Saal der Ausstellung war den Deutschen gewidmet; hier machte Franz Marc aus Sindelsdorf (Oberbayern) durch seine primitiven, fast prähistorisch anmutenden Tiergemälde den meisten Eindruck; außer ihm waren Sachen von Hecht und Lisman zu sehen. Die Landschaften und Interieurs mit vlämisch-derben Typen des Belgiers Gromaire waren alle in einer dunkeln braunen Sauce gemalt, aus der manchmal ein Rubenssches Rot hervorleuchtete; es sprach wohl Kraft aus diesen Werken. Der Franzose de Vlaminck zeigte einige in der Stimmung und Farbe gute Landschaften, die die Herkunft von Cézanne nicht verleugnen konnten. — Über die große Einsendung Le Fauconniers will ich mich hier nicht verbreiten, da dieser Franzose an anderer Stelle schon verschiedentlich charakterisiert ist. *M. D. Henkel.*

## SAMMLUNGEN

**Die Rettung der Madonna Benois.** Am 21. Dezember (3. Januar) hat der Kaiser von Rußland den Befehl erteilt, die **Madonna Benois** von **Leonardo da Vinci** für die Kaiserliche Ermitage anzukaufen. Trotz lockender Angebote auf dem internationalen Kunstmarkte, die auf kräftigen Rückhalt in Amerika schließen ließen, hat die bisherige Besitzerin Frau M. A. Benois, die Gattin des Hofarchitekten Louis Benois, in patriotischer Gesinnung die Madonna der Ermitage zu einem Vorzugspreise überlassen. Wie erinnerlich, tauchte das Gemälde vor weiteren Kreisen auf der von der Zeitschrift Staryje Gody 1908 veranstalteten Ausstellung von Gemälden alter Meister zum ersten Male auf und wurde damals durch Ernst von Liphart energisch für ein Jugendwerk Leonardos erklärt. Diese Taufe begegnete zunächst begreiflichem Skeptizismus, dann aber wachsender Zustimmung, nachdem einerseits Osvald Sirén und Sidney Colvin auf den engen Zusammenhang mit den Zeichnungen von Leonardos Hand und andrerseits Georg Gronau auf die zahlreichen Kopien und Ableitungen italienischen und niederländischen Ursprungs hingewiesen hatten, andrerseits die Autopsie andere Leonardoforscher von der Richtigkeit der Taufe überzeugt hatte. Gestützt auf die Gutachten von Wilh. Bode, Herbert Cook, Gustavo Frizzoni, Georg Gronau, Woldemar v. Seidlitz, Osvald Sirén, beider Venturi konnte die Ermitage wegen Ankauf des Bildes vorstellig werden. Außerdem verfügte sie über ein Gutachten L. Cavenaghis, das den ausgezeichneten Zustand des Bildes attestierte und außerdem sich der Taufe von Leonardo anschloß. Nicht vergessen sei übrigens, daß schon vor langen Jahren P. Müller-Walde die Hand Leonardos in der Madonna Benois erkannte. Schließlich bleibe nicht unerwähnt, daß auch die Akademie der Künste als höchste Kunstinstitution des russischen Reiches, die angesichts der großen Wichtigkeit des Falles ausnahmsweise befragt wurde, den Ankauf dem Hofministerium empfohlen hat, wobei sie anerkennenswerter Weise die Stellungnahme zur Zuteilungsfrage als außerhalb ihrer Kompetenz liegend ablehnte. Es bedurfte dieses Aufgebotes aller Kräfte um so mehr, als ein Teil der Petersburger Presse, und zwar sehr einflußreiche Blätter, von Anfang an eine heftige Kampagne zur Diskreditierung des Bildes und Vereitelung des Ankaufes eröffneten, ohne daß ein positives Ziel zu erkennen war. Daß die Polemik der betreffenden Artikel eine ganz unerwartete genaue Kenntnis der Leonardoliteratur erkennen ließ, klärte die Frage cui prodest? keineswegs. —

Trotz dieser Widerstände, deren Energie der Kundige nicht unterschätzen wird, ist das für ganz Europa erfreuliche Resultat erreicht worden. Das bezeugt nicht nur, daß Graf Tolstoi und seine Mitarbeiter sich ihrer Verantwortung bewußt waren, sondern auch eine rühmenswerte Einsicht des Hofministeriums. *—chm—*

**Aus den Dresdener Sammlungen.** Die Neuordnung der Gemäldegalerie erstreckte sich im letzten Jahre auf die niederländischen und deutschen Meister, welche bisher in den Kabinetten und im östlichen Zwingerpavillon in bunter Reihe untergebracht waren. Vorläufig konnten ein Durchgangsraum und die vier Kabinette der Südseite dem Publikum geöffnet werden, die im dunkelgrünen Ton der Wandbespannung und in der Bilderauswahl auf die Mittelsäle mit den Hauptbildern der großen Vlamen vorbereiten. Nattiers und Rigauds dekorative Fürstenbildnisse stehen vorzüglich auf dem satten Grunde. Schwieriger war es, die Kabinette mit dem auf die Hauptwand allzugrell einfallenden Südlicht zweckvoll auszunützen. Jedenfalls fanden die kraftvolle Wildschweinsjagd von Rubens, sein Merkur und Argus und das Parisurteil nur auf den

Scherwänden geeignete Lichtverhältnisse. Auch das Brustbild einer Frau mit geflochtenem Haar und der wundervolle Kopf eines alten Bischofs verdienen hier Erwähnung neben den Bildnissen eines bejahrten Paares, dem Thomas Parr und zwei Apostelköpfen von van Dyck. Mit etwas weniger günstigen Plätzen müssen sich Gillis Coninxloos Midasurteil, Jan Fyts Hund mit einem Zwerg und Joachim Beukelaars Vier Evangelisten begnügen. Das letzte Bild gibt im Verein mit Valckenburchs Turmbau zu Babel, zwei Köpfen von Frans Floris, Saverys Arche Noah, einem feinen Scorel (David und Goliath) und einigen Landschaften Mompers und Jan Breughels einen Begriff von der kräftigen, gelegentlich etwas bunten Farbigkeit des niederländischen Seicento, soweit das mit dem Bilderbestand einer Galerie darstellbar ist, welche mehr auf Kabinettstücke der Landschafter als auf die monumentale Malerei der Romanisten eingestellt ist. Zurzeit sind der östliche Pavillon und die anstoßenden vier Nebensäle, welche die primitiven deutschen und niederländischen Gemälde aufnehmen sollen, im Umbau begriffen.

Unter den Neuerwerbungen des Kupferstichkabinetts nimmt die stattliche Reihe von etwa 80 Drucken neuerer Radierungen und Lithographien Max Liebermanns neben zwei Entwürfen für die Wandmalereien im Schlosse Klink in Mecklenburg den ersten Platz ein. Max Slevogts Iliasillustrationen, vier Probedrucke von Hans Meid, einige Radierungen Corinths bezeichnen die neuere Produktion der Berliner Graphik. Daneben vervollständigen mehrere Arbeiten Kalckreuths, Grethes, Greiners und Oldes die wohlgefüllten Mappen dieser Künstler. Ein Aquarell des talentvollen Dresdener Landschafters Richard Dreher und eine Zeichnung Th. Th. Heines wurden vom Museumsverein anläßlich der Aquarellausstellung des letzten Sommers geschenkt. Ferner verdankt das Kabinett dem Verein zwei ganz hervorragende Steindrucke Eugène Delacroix' (Königstiger und Löwe), den Raucher und den Krevettenfischer von Jozef Israëls, »Die beiden Kühe« von Millet, das größere Bildnis Troubetzkoys und die sonnigen »Drei Grazien« von Anders Zorn, endlich einige frühe Arbeiten Whistlers. Unter den Franzosen des 19. Jahrhunderts galt dem großen Honoré Daumier gesteigerte Aufmerksamkeit. Zu seinen frühen Arbeiten für das Witzblatt »La Caricature« (1833—35), die das Kabinett schon besaß, wurde eine Reihe von köstlichen Bildnissen bekannter Politiker aus dem Jahre 1833 erworben, wie sie der neuerdings angekaufte »Ventre législatif« (1834) zusammenfaßt. Die dem Charivari entnommenen größeren Folgen »Panorama comique« und »Variétés drolatiques« (1839—43) geben vorzügliche Proben der Mannigfaltigkeit und Beobachtungsgabe Daumiers in der ersten Blüte seiner Kunst. Seinen späteren Stil verkörpern die unendlich variierte Reihe der »Bons bourgeois« (1846—49) und die »Voyage en Chine«. Für die letzte, nicht so unmittelbar ansprechende Phase seiner Kunst sind die karikierten Bildnisse der »Représentants représentés« (1849—50) bezeichnend, die teilweise in Probedrucken vertreten sind.

Von Adolph von Menzel und Adolf Oberländer konnten zahlreiche Probedrucke für die Holzschnittillustrationen zu Kuglers »Friedrich der Große« und für die Zeitschrift »Daheim« erworben werden.

Besonderes Interesse verdient die Vierteljahrsausstellung »Tanz und Tänzerin«, die in 192 Einzelnummern gegliedert, einen anschaulichen Beitrag zur Geschichte der Tanzkunst in den letzten fünf Jahrhunderten bietet. Ein reich illustrierter Katalog mit von Max Lehrs verfaßtem Text führt in die Anordnung der Tanzdarstellungen ein. Von den grotesken Moreskentänzen Meckenems und seiner Zeitgenossen bis zum modernen Phantasietanz Ludwig von Hofmanns und Opplers Pawlowa sind alle Tanzmoden im Bild vertreten. Reich an Zahl wie an künstlerischem Gehalt ist die Gruppe moderner Franzosen von Gavarni bis Degas, Forain, Lautrec, Steinlen und dem von Pariser Kunst angeregten Schweden Zorn. *Lr.*

**Neuerwerbungen der Großh. Kunsthalle in Karlsruhe 1913.** Aus der Jugendperiode des Badischen Landschafters und Schülers von J. W. Schirmer Emil Lugo, gestorben in München 1907, wurden eine Anzahl hervorragender Studien, sowie drei Gemälde und zwei Tuschzeichnungen aus seiner Blütezeit erworben, letztere ein Legat des verstorbenen Herrn Albert Wedekind in Hannover. Der in Karlsruhe geborene, in München tätige Freund Hans Thomas Albert Lang, schenkte sechs Gemälde, zumeist oberitalienische, großzügig stilisierte Landschaften und das lebensvolle Porträt seines Freundes, des vorhin genannten Emil Lugo. Von Hans Thoma selbst wurde eine stimmungsvolle »Oberrheinlandschaft«, ein prächtiges feines Werk seiner jetzigen, abgeklärten Spätzeit, erworben. Er selbst widmete der Galerie eine frische, farbige »Alpenlandschaft« seines künstlerischen Gesinnungsgenossen Edmund Steppes-München. Von der diesjährigen Baden-Badener deutschen Kunstausstellung kam das bekannte, koloristisch bedeutsame Bild von Prof. Hugo Vogel-Berlin »Italienische Mutter mit Kind« und eine hübsche »Sommerlandschaft« bei Lauterbach-Oberhessen von Prof. Engelhorn in Baden-Baden, dem Stifter des von Oberbaurat Billing erbauten dortigen Kunstausstellungsgebäudes.

Eine ganz hervorragende Acquisition bedeutet die monumentale »Totenklage« des hier lebenden Thomaschülers Hans Bühler, von dem auch das große Fresko in der Aula des neuen Freiburger Universitätsbaus herrührt, ein sowohl stilistisch als auch in koloristischer Hinsicht bedeutsames Werk. Auch der dem Genannten geistesverwandte, nun in Stuttgart tätige H. Altherr aus Basel, ist durch ein intim aufgefaßtes Bildnis des verstorbenen hiesigen Bildhauers Prof. Dietsche, recht gut vertreten, ebenso der Altmeister Prof. Ferdinand Keller mit einer geistvollen Skizze »der große Kurfürst vor der Schlacht bei Fehrbellin« und der Thomaschüler Hans Schroedter mit einem brillant gemalten »Tierstück«. — Von älteren Meistern der Karlsruher Schule nennen wir den sorgfältig ausgeführten »Kopf eines Alten« aus der Jugendzeit Anselm Feuerbachs und ein lebensvolles charakteristisches »Selbstbildnis« des bekannten verstorbenen posthumen »Rubensschülers« Hans Canon, aus seiner Karlsruher Frühzeit (1860—69).

Die Erwerbungen auf dem Gebiete der altdeutschen Schulen bestehen aus einem großen, namentlich in koloristischer Hinsicht prächtigen Flügelaltar von Hans Schühlein von Ulm, tätig 1450—1505, dem bekannten Schüler von Roger van der Weyden; bestehend aus vier Szenen aus dem »Marienleben«, gestiftet laut Inschrift im Jahre 1489 für das Zisterzienserinnenkloster Lichtental bei Baden-Baden von der Äbtissin desselben, der Markgräfin Margarete von Baden; einer kleinen »Madonna mit Kind«, laut Inschrift von dem bisher unbekannten Jörg Floser 1510, der der »oberschwäbischen Schule« unter starkem Einfluß von Hans Memling angehört — aus Kloster Zwiefalten bei Ulm stammend; schließlich ein großer Altarschrein aus der zerstörten Benediktinerabteikirche in St. Georgen im Schwarzwald mit fünf polychromen Holz-Schnitzfiguren und zwei zugehörigen Altarflügeln mit der Geburt Christi und den Hl. Michael und Sebastian; die plastischen Teile Oberschwäbische (Ulmer) Schule aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, die Malereien Schule des, gleichfalls in Oberschwaben 1520 bis 1540 tätigen sog. Meisters von Meßkirch, der stark unter Dürers und Holbeins Einfluß steht. *K—*

## VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 1. Dezember 1913. Herr L. A. Mayer legt die Photographie einer in der Nähe Granadas gefundenen Madonna mit Kind vor. Angeblich Cima da Conegliano. Das Stück, das jetzt im Besitz eines Madrider Sammlers ist, zeigt starken Zusammenhang mit dem Basaiti der Münchner Pinakothek (Nr. 1031), nämlich die gleiche Madonnenfigur, dagegen fehlen die Heiligen und der Stifter. Mayer hält es für älter wie das Münchener, läßt aber unentschieden, ob es dessen Vorbild oder ob beide auf ein unbekanntes Original zurückgehen. Auf jeden Fall ist das spanische Exemplar kein Cima.

Herr Reisinger legt einen 1913 in Rom gefundenen und jetzt in den Besitz Paul Arndts gelangten Spiegel einer römischen Tonlampe vor, der durch seine hervorragende Größe und seine Verzierung von Interesse ist. Es ist das größte, bekannt gewordene Exemplar seiner Gattung; die Breite des Erhaltenen beträgt 43 cm, die Höhe 42 cm. Das Fragment stammt, wie zuerst Pagenstecher erkannte, von einer doppelschnauzigen Lampe, deren Tüllen vorn wohl nicht eckig, sondern abgerundet endeten. Der abgebrochene Henkel muß sehr massig gewesen sein, damit er den beiden vorspringenden Schnauzen das Gegengewicht halten und ein Kippen der Lampe verhindern konnte. Abweichend von dem im 1. und 2. Jahrhundert n. Chr. befolgten Gebrauch, den Discus concav nach innen einzuziehen, wölbt sich hier der Spiegel leicht konvex auf, um die Darstellung besser zur Wirkung zu bringen. Diese gruppiert sich um eine kreisrunde, 8 cm im Durchmesser messende Vertiefung in der Mitte der Lampenoberfläche, auf deren Grund das Eingußloch für das Öl ausgeschnitten ist. Darunter erscheint in schematischer Darstellung der Tempel des Jupiter Capitolinus. Die durch vier Säulen gebildeten Felder sind mit der Darstellung der kapitolinischen Trias gefüllt. Der Raum über dem Giebel ist links mit dem Kopfe des Sol, rechts mit der Darstellung der Mondsichel gefüllt. Links und rechts vom Tempel steigt je ein knorriger Ölbaum auf, dessen Geäst, Blätter und Früchte sich auf dem Lampenfeld so ausbreiten, daß eine feine ornamentale Wirkung erzielt wird. Um den Stamm windet sich beiderseits eine Weinrebe, die symmetrisch in eine große Traube endigt. An den beiden Seiten des Diskus befand sich in der Mitte des Runds ein Vorsprung in Form einer Maske; der rechte ist erhalten und besteht in einer unbärtigen Maske, die aber durch die Hörner im Haar und durch die Spitzohren als Pan erwiesen wird. Der Lampenspiegel scheint aus der Form hergestellt und dann sorgfältig nachmodelliert zu sein. Er ist mit einer kräftigen, gelben Farbe bemalt, nur der Tempel, die konkave Vertiefung in der Mitte und die beiden Trauben zeigen rosa Farbspuren. Die Form der Lampe, sowie die flache Modellierung der Blätter, wobei Verkürzungen vermieden werden, machen das 2. Jahrhundert als Entstehungszeit wahrscheinlich. Die ungewöhnliche Größe des Stückes, das wohl zum Aufstellen auf einem Pilaster, sicher nicht zum Aufhängen bestimmt war, legt den Gedanken an eine besondere Verwendung, vielleicht als Tempellampe nahe.

Um das neugefundene Fragment typologisch und zeitlich einzureihen, demonstriert der Vortragende dann die Haupttypen der antiken Tonlampe in chronologischer Reihenfolge: Den Typus der »phönikischen« Lampe, die handgemacht ist, ohne oberen Abschluß des Ölbehälters und die in archaischer Zeit in zahlreichen Exemplaren weitverbreitet ist. Die griechische Lampe des 5. bis 4. Jahrhunderts v. Chr., die auch noch in karthagischen Nekropolen des 3. Jahrhunderts v. Chr. gefunden wird. Ihr Charakteristikum ist die Herstellung auf der Scheibe und das Vorhandensein einer Röhre in der Mitte zum Aufstecken der Lampe auf einen Stock. Zuweilen werden diese Lampen in der Technik der rotfigurigen Vasen ausgeführt. Der Ölbehälter wölbt sich oben etwas ein. Im 3. und 2. Jahrhundert v. Chr. wird er noch höher und wölbt sich etwas mehr ein; oft wird die Lampe mit einem horizontalen Bandhenkel versehen. Ein interessantes Exemplar dieser Gattung, das Paul Arndt gehört, ohne Bemalung und Glasur, wurde zusammen mit dem Lampenständer in Neapel gefunden. Auf der Basis steht die schwer verständliche Inschrift: *ΝΕΥΜΗ ΔΥΩΝ*.

Im Laufe des 2. Jahrhunderts v. Chr. vollzieht sich eine entscheidende Wandlung in der Fabrikation der Lampen, die Herstellung aus der Form. Der Ölbehälter wird oben bis auf das Eingußloch geschlossen, der Spiegel wird mit Bildern verziert, bleibt aber stets konvex aufgewölbt; die Schnauzen werden allmählich aus dem Lampenkörper herausgezogen, so daß sie sich nicht scharf absetzen. Dieser Typus lebt fort bis in die augusteische Zeit, in der ein wichtiger neuer Typus auftaucht, den S. Löschcke in seiner Behandlung der keramischen Funde aus Haltern den Typus mit eckiger Volutenschnauze nennt. Der Spiegel wölbt sich von nun an konkav nach innen ein. Die Gestaltung der Voluten an der Tülle der Lampe (sich verjüngende, breit bleibende, tiberianische Volutenschnauze) erlaubt in vielen Fällen eine genauere Datierung der Lampe. Entstanden scheinen die Voluten an der Tülle unter der Einwirkung von Bronzelampen, die am Ansatz der Schnauze zuweilen zwei volutenartig wirkende Ösen zum Hineinstecken der Stochernadel hatten. Die Darstellung zweier disputierender Skelette auf einem Diskus gibt dem Vortragenden Anlaß, den Sinn dieser Figürchen näher zu erläutern und ein kleines Skelett im Besitze von Professor Kerschensteiner im Original vorzulegen. Zum Schlusse wurden einzelne Firmalampen und die im 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. hauptsächlich verbreiteten Lampentypen vorgezeigt.

Herr Willis spricht über Antwerpener Kleinmeister des frühen 16. Jahrhunderts, und zwar über Arbeiten aus der Werkstatt Patiniers. Er berührt die Forschungen Glücks über Brueghel und Jan van Amstel (den Braunschweiger Monogrammisten) und erwähnt, daß des letzteren vielfigurige kleine Kreuztragungen in weiter Landschaft nicht die ältesten Beispiele dieser Kunstgattung seien. So tauchte diesen Sommer im Londoner Kunsthandel eine aus Spanien stammende Kreuztragung auf, die der Vortragende dem Meister der kleinen Paviaschlacht im Wiener Hofmuseum (Nr. 668), einem Nachfolger Patiniers, zuschreibt. In die Nähe dieses Werkes, wenn auch nicht von gleicher Hand, ist die Federzeichnung einer Kreuztragung (Fol. 31) aus einem Skizzenbuch des Berliner Kupferstichkabinetts (79 C 2) zu setzen, die in der allgemeinen Anordnung an das Londoner Bild erinnert, im einzelnen aber abweicht. Doch ergeben sich die Figuren, besonders die Pferde, als vollkommen wesensgleich den Figuren auf dem »Martyrium der hl. Katharina« im Wiener Hofmuseum (Nr. 665), das dem gleichen Atelier wie die Paviaschlacht entstammen muß. Schließlich legt der Redner eine kleine Kreuztragung aus dem Besitz der Baronin Schacky-München im Original vor und kommt bei einer Vergleichung mit den beiden letztgenannten Werken zu dem Ergebnis, daß das Bildchen von demselben Meister herrühren müsse.

Herr Wölfflin spricht über den Moses des Michelangelo und die zwei Hauptinterpretationen, die die Figur bisher erfahren hat. Die eine, ältere Deutung nahm die Verkörperung eines historischen Momentes an (der vom Sinai kommende Moses sieht plötzlich den Tanz um das

goldene Kalb), die andere sieht in ihm einfach eine zeitlose Charakterfigur mit heftiger Gebärde, der die Gesetzestafeln nur als Attribut dienen. Wölfflin, der sich früher zur ersten Deutung bekannt hat, deren wichtigster Wortführer Justi war, hält heute die zweite, auch von Thode vertretene Interpretation für die richtige und erläutert an verschiedenen Beispielen, daß der Renaissance das Herausgreifen eines historischen Momentes vollkommen fernlag, wie auch die Davidfiguren des Quattrocento als zeitlose Figuren zu verstehen seien, denen der Kopf Goliaths nur als Attribut beigegeben ist. Bei Michelangelos bekanntem David mochte vielleicht der verhauene Block zur Weglassung des Kopfes gezwungen haben; bei einem anderen David des Meisters, den Vasari erwähnt, war der Kopf vorhanden. Der Redner weist ferner auf die als zeitlos gedachten, von Pfeilen durchbohrten Sebastiansfiguren hin. Im Gegensatz hierzu finden sich in der Barockzeit Darstellungen, die den historischen Moment fassen, wie bei dem David Berninis in der Villa Borghese, dem hl. Longin des gleichen Meisters oder der Cäcilia des Stefano Maderna. Auch bei den Herzögen der Medicigrabmäler bezeichnet Wölfflin eine Deutung, die einen bestimmten Moment annimmt (Justi) als nicht dem Geiste der Zeit entsprechend. Das gleiche gilt für Justis Deutung der Sibyllen und Propheten. Herr Hommel legt einen kleinen, einem sechseckigen Siegelzylinder ähnlichen Gegenstand mit nicht klar zu deutenden Darstellungen vor und stellt die Frage, ob einem der Anwesenden etwas Analoges bekannt sei.

Herr Wolters legt einen aus Landsberg a. L. als vermutlich antik eingesandten Kopf vor, der in der Nähe von Altenberg gefunden worden war. Man kommt zum Schluß, daß es sich um kein antikes Werk, sondern um einen Stuckkopf des späten Barock handelt, der — nach Meinung Sr. K. Hoheit des Kronprinzen Rupprecht von Bayern — vielleicht von den Stuckdekorationen des Schlosses Altenberg stammt.

## FORSCHUNGEN

**Zur Chronologie der Gemälde des Velazquez.** Unter dem Titel »Zur Zeitbestimmung einiger Werke des Velazquez« veröffentlicht Val. von Loga im neuesten Heft des »Jahrbuchs der Königl. Preußischen Kunstsammlungen« einen Aufsatz, worin der Verfasser nicht nur die bisherige Chronologie der Gemälde des Velazquez zum Teil heftig zu erschüttern sucht, sondern auch einige in den letzten Jahren neu aufgetauchte Arbeiten des Meisters bespricht und schließlich selbst das Oeuvre des Malers um einige neue Stücke »bereichert«. Wir können es uns nicht versagen, zu diesen interessanten und teilweise nicht unwichtigen Notizen Logas einige Worte hinzuzufügen.

Man hätte gewünscht, der Autor hätte seine, wie er selbst fühlt, zum Teil recht kühnen Behauptungen etwas ausführlicher begründet. Wir müssen gestehen, daß wir diesen kurzen Ausführungen Logas nur zum kleinsten Teil beipflichten können. Dankenswert bleibt es aber im höchsten Maße, daß Loga einige noch immer nicht geklärte Fälle frisch wieder aufgegriffen hat.

Das Bodegon bei Fischer in New York, angeblich von J. Boehler-München in Mailand erworben, stammt aus England und befand sich längere Zeit in ungarischem Besitz. Es galt früher nie als Velazquez. Nach wiederholter, eingehender Prüfung sind wir schon vor einigen Jahren zum Resultat gekommen, daß bei diesem Stück von Velazquez nicht die Rede sein kann. Die alte Frau ist durchaus nicht mit der Cookschen »Köchin« und der Figur des National Gallery-Bildes identisch. Das Ganze ist viel zu flau und süßlich für Velazquez.

Das mit einem Monogramm und der Jahreszahl 1620 bezeichnete Porträt des venerable Fray Bernardino Suarez de Rivera ist eine so mäßige, um nicht zu sagen rohe Arbeit, daß kein Spanier bisher es wagte, das Bild für ein unzweifelhaftes Werk des Velazquez zu erklären.

Das Gongorraporträt des Prado ist wohl nur eine alte Kopie, zwei weitere, ebenso gute befinden sich in spanischem Privatbesitz (in Madrid und Córdoba), das Original scheint nach wie vor verschollen.

Logas Vermutung über den Autor der »Verkündigung an die Hirten« im Besitz von Mr. Spielmann in London halten wir für wenig glücklich. Das Bild gehört wohl zweifelsohne der andalusischen Schule an und ist mindestens 30 Jahre früher entstanden als das von Loga herangezogene und noch immer fälschlich dem Villacis zugeschriebene Gemälde des Josef Antolinez im Budapester Museum »Die hl. Rosalie vor der Madonna«.

Daß die Grisaille des Rubens und der Stich des Pontius mit dem Porträt des Conde Duque Olivares früher und auf ganz andere Weise entstanden sind, als Loga angibt, haben wir in unseren »Kleinen Velazquezstudien« ausführlich dargetan. — Das Bildnis des »Don Carlos mit dem Handschuh« im Prado als Porträt des Königs selbst zu bezeichnen, dürfte wohl auf allgemeinen Widerstand stoßen. — Ob das Bild mit dem Portier Ochoa bei dem Marqués de Casa Torres das sehr verdorbene Original oder eine Kopie ist, ist heute kaum mehr mit Bestimmtheit zu sagen.

Das Damenbildnis im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin hält Loga ebenso wie das Admiralsporträt in der Londoner National Gallery für Velazquez. Gegen die Ausführungen der beiden Beruete, die diese Bilder wohl mit Recht dem Mazo zuweisen, weiß Loga keine triftigen Gegengründe ins Feld zu führen.

Dagegen ist Loga ganz im Recht damit, daß die auf dem Berliner Bild Dargestellte nicht die Gattin des Velazquez, sondern höchst wahrscheinlich die Gräfin Olivarez ist, der der Titel einer Gräfin von Miranda zustand. Im Londoner Kunsthandel befindet sich zurzeit ein Bild, das die gleiche Persönlichkeit in fast gleicher Stellung in grünem Kostüm und etwas jünger darstellt. Wer der Autor jenes Bildes ist, läßt sich schwer sagen, vielleicht darf man den Namen des Bartolomé Gonzalez nennen.

Die Behauptung, daß die beiden Philosophen »Äsop« und »Menipp« schon 1629 entstanden, und nur die Köpfe später übermalt worden seien, dürfte wohl auf ebenso starke Zweifel stoßen wie die Behauptung, die Skizzen aus der Villa Medici seien erst 1650, nicht schon 1630 entstanden. Wie Loga das auf so ganz andere Dinge abgestellte, vor allem ausgeführte Bild der »Schmiede des Vulkan« als Stütze für seine Behauptung heranziehen kann, bleibt uns unerfindlich.

Daß der »Christus an der Martersäule« sicher nicht erst Ende der dreißiger Jahre entstanden ist, sondern zum mindesten bereits anfangs dieses Dezenniums, ist sehr richtig beobachtet.

Ebenso teilen wir Logas Ansicht, daß das große Reiterbildnis des Conde Duque im Prado vor 1633 entstanden ist (vergl. auch Kapitel II unserer Kleinen Velazquezstudien). Dagegen halten wir die Datierung der »Eremiten«: um 1634 für äußerst gewagt. Logas kurze Begründung steht auf recht schwachen Füßen. Die Spätwerke des Velazquez »fast monochrom« zu nennen, geht doch nicht an, das paßt weder auf den »Merkur und Argus« noch vollends auf die »Hilanderas«.

Dem großen Aufsatz Tormos über den Salon de Reynos hat Loga, trotzdem er ihn eingangs zitiert, offenbar nicht in allen seinen Teilen volle Aufmerksamkeit geschenkt, oder er hat eine Stelle mißverstanden, sonst hätte er nicht

behaupten können, »daß Velazquez sich für die Gruppe des Pagen und dessen Umgebung der im Jahre 1637 noch nicht vollendeten, aber bald darauf entstandenen Lanzas durch die Kollegen anregen ließ«. Velazquez hatte es nicht nur nicht nötig, sich von José Leonardo anregen zu lassen, sondern auch hier liegt der Fall wie immer umgekehrt, zumal die »Lanzas«, wie ja gerade Tormo nachgewiesen hat, mit den Bildern der anderen Madrider Meister entstanden und sicher schon vor 1635 vollendet waren.

Ob der »Mars« wirklich schon um 1640 entstanden ist und die »Marienkrönung« vor 1644, bedarf einer weiteren, stilistisch noch genaueren Untersuchung. Es scheint uns durchaus nicht ausgeschlossen, daß Loga mit diesen Umdatierungen das Richtige getroffen hat. Was die Marienkrönung anlangt, so möchten wir noch auf die merkwürdige nahe Verwandtschaft der hl. Jungfrau und der Engelsköpfe mit den berühmten Concepcionsdarstellungen des Bildhauers Montañez hinweisen. Velazquez hat nicht nur diese Arbeiten seines berühmten Sevillaner Landsmannes gekannt, sondern auch persönlich mit Montañez verkehrt, ja ihn sogar in dem prachtvollen Porträt im Prado verewigt. Wir möchten jenes Pradoporträt des Bildhauers mit Lefort, A. Barcia und Beruete nach wie vor für ein Bildnis des Montañez halten, das um 1636 entstanden ist, und nicht für das des Alonso Cano. Alonso Cano sieht auf dem Porträt von Bocanegras Hand völlig anders aus. Dagegen ist der Kopf ohne Unterschrift in Pachecos Bildersammlung zweifelsohne ein Porträt des Montañez. Es wäre ja auch zu merkwürdig, wenn Pacheco den von ihm so verehrten, berühmten Mitarbeiter nicht in seine Sammlung aufgenommen hätte. Das Pradobild ist wohl ebensowenig wie das von Loga in diesem Zusammenhang miterwähnte angebliche Bildnis des Don Gaspar de Fuensalida erst 1658 gemalt, sondern in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre. (Wenn übrigens Cano 1658 eine Porträtbüste des Königs hätte anfertigen dürfen, so wäre das von ihm in seinen Prozeßschriften gegen das Domkapitel von Granada sicher erwähnt worden. Endlich sei darauf hingewiesen, daß das Alter des Monarchen — man kann ganz gut darüber urteilen, so flüchtig auch die Tonbüste auf dem Bild skizziert ist — völlig dem entspricht, das Philipp um 1636 hatte. Auf keinen Fall sieht der König hier so alt aus, wie er uns in den Bildnissen aus den letzten Jahren des Velazquez entgegenblickt.) Dagegen mag Sentenachs, nun auch von Loga vertretene Vermutung stimmen, daß das schöne Porträt im Apsleyhouse (von dem übrigens zwei Repliken existieren) den Alonso Cano darstellt. Dieser Kopf entspricht ganz dem Charakter jenes Granadiner Meisters. Nie und nimmer sind aber diese auf dem Apsleyhousebild und auf dem Pradobild porträtierten Personen miteinander identisch. Man achte nur auf die ganz verschiedene Bildung von Nase und Ohr, auch zeigt der jüngere nicht die charakteristischen Falten, die von der Nase nach dem Mund hin ziehen, die durchaus nicht etwa Altersrunzeln sind.

Von der »Härte der Technik und der Trockenheit in der Durchführung«, die Loga bei der »Venus mit dem Spiegel« findet, haben wir nichts erkennen können. Dies Meisterwerk stammt wohl sicher aus der Zeit der »Hilanderas«. Daran ändert auch die Tatsache nichts, daß es sich im Inventar des Erben des Olivares findet, denn es braucht ja durchaus nicht für Olivares selbst gemalt worden zu sein.

Daß die »Dame mit dem Fächer« bei dem Herzog von Devonshire eine Kopie aus dem zweiten Empire ist, erscheint uns vorerst noch etwas unglaublich. — Mit das Wichtigste von Logas Publikation ist aber die Veröffentlichung eines bisher ganz unbekannten männlichen Porträts im Besitz von Mrs. Senff in New York. An der Richtigkeit der Zuweisung dürfte wohl nicht zu zweifeln sein. Da jedoch die Reproduktion anscheinend nicht ganz genügend ist, möchten wir uns vorerst eines Urteils darüber enthalten, ob das Stück, wie Loga meint, der Spätzeit des Meisters angehört. Es scheint allerdings mehr als ein Moment für die Richtigkeit dieser Behauptung zu sprechen.

*August L. Mayer.*

## LITERATUR

**K. Gerstenberg,** *Deutsche Sondergotik.* Eine Untersuchung über das Wesen der deutschen Baukunst im späten Mittelalter. Delphin-Verlag, München. 190 S. mit 41 Abb.

Die Spätgotik ist keineswegs eine Alters- und Entartungsphase des großen mittelalterlichen Architekturstils; vielmehr eine neue und eigenwertige Schöpfung spezifisch deutschen Charakters. Verschiedentlich ist dies wohl schon ausgesprochen worden; hier aber erhalten wir eine systematische überzeugungskräftige Analyse und Ausdeutung des Kunstgeistes dieser Periode, die der Verf. sinngemäß als deutsche Sondergotik zu bezeichnen vorschlägt. Als ihre entscheidenden Merkzeichen und Triebkräfte werden festgestellt einmal die Verlangsamung, Abschwächung, schließlich Ausschaltung des eindeutig energischen Bewegungsausdrucks der eigentlichen Gotik, des Vertikaldrangs und der Tiefenbewegung im Kirchenschiff, zugunsten einer neuen, allseitig geweiteten Raumwirkung; dann die »Verschleifung« der einzelnen Raumteile und Bauglieder im Sinn einer Vereinheitlichung des Gesamtraums, anstatt des in der früheren Gotik gegebenen gesonderten Nebeneinander dieser Elemente. Das ist in der Tat die Bedeutung all der in der Spätgotik neu auftretenden charakteristischen Erscheinungen, der neuen Raumproportionen, des kräftigen Wiederauftretens horizontaler Akzente, der allem Bisherigen völlig gegensätzlichen Ausgestaltung der tragenden Glieder wie der Gewölbe. Die Flächenhaftigkeit, der ausgesprochen malerische Charakter der architektonischen Gebilde im Ganzen wie in allen Einzelheiten erklärt sich aus der vorherrschenden Absicht auf »Bildmäßigkeit«. Daß endlich alle diese Eigentümlichkeiten auf Grundtendenzen des germanischen Kunstempfindens beruhen, wird mit einigen ansprechenden Hinweisen — die freilich noch nicht als abschließende Entscheidung einer so diffizilen Frage gelten können — glaubhaft zu machen versucht.

Gerstenbergs Buch hebt sich dank zahlreicher feinfühliger Beobachtungen und mancher anregenden Gesichtspunkte sehr bemerkenswert hervor über das sonst übliche Niveau einer unmittelbar aus der Dissertation hervorgegangenen Arbeit. Die geschmackvolle typographische Ausstattung macht dem Verlag Ehre; von den Illustrationen aber sind manche im Format zu klein, als daß sie ihren Zweck erfüllen könnten.

*Dr. M. W.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 18. 23. Januar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## ALFRED LICHTWARK

Die Trauer um Lichtwarks Hingang ist tiefer und allgemeiner als beim Verlust anderer ausgezeichneter Männer, die gleich ihm der Tätigkeit für einen bestimmten Ort eine Bedeutung zu geben wußten, welche ganz Deutschland zugute kam, weil er eine Persönlichkeit von außergewöhnlichem Gepräge war, deren Unersetzbarkeit unmittelbar empfunden wird.

Nach kurzer Vorbereitung in Berlin trat er 1886 als Dreiunddreißigjähriger die Leitung der Hamburger Kunsthalle an, und stellte erst nach genauerer Kenntnis der dortigen Verhältnisse ein Programm auf, an dem er dann aber, allen Widerständen zum Trotz, mit eiserner Energie festgehalten hat.

Das konnte er tun, weil er jeden Schritt sorgfältig erwog, den Entschluß aber aus eigenem Urteil faßte, ohne sich durch die herrschende Gewöhnung bestimmen zu lassen. Er war eben ein Mann von Ideen, und diese kamen ihm aus einer scharfen Erfassung der Bedürfnisse und Lücken, welche nach einer Ausfüllung und Befriedigung verlangten. Seinem scharfen Blick konnte nicht entgehen, daß mit dem gleichgültigen Inhalt der alten Kunsthalle niemand gedient sei, während nur eine solche Kunst die Zukunft zu fördern vermöge, welche auch auf die tätigen Kräfte der Gegenwart einwirke.

War somit sein Streben von Anfang an darauf gerichtet, in Hamburg den Zusammenhang mit der lebenden Kunst durch Heranziehung ihrer vornehmsten Vertreter herzustellen, so ließ ihn sein historisch geschulter Blick erkennen, daß alle künstlerische Entwicklung auf der Vergangenheit beruht, deren Ansätze, auch wo sie in Vergessenheit geraten sind, hervorgesucht werden müssen, damit nicht wertvolles nationales Gut verloren gehe. Dieses Anknüpfen an die Vergangenheit war seine eigenste Tat, ein ganz neuer und fruchtbarer Gesichtspunkt, der erst durch ihn zu einem unverlierbaren Bestandteil gesunder heimischer Sammlertätigkeit geworden ist.

Damit hatte er ein Gebiet erschlossen, das ihm Gelegenheit bot, seine mannigfaltigen Gaben zu voller Entfaltung zu bringen. War er erst einem Werk oder einem Meister auf der Spur, so wurde er nicht müde, oft unter Aufbietung eines bewundernswerten Scharfsinns, den Zugang dazu zu finden. Wie ein Jäger ließ er seine Beute nicht aus dem Auge, bis es ihm gelungen war, alle Nachrichten zusammenzubringen, die zur Würdigung des Besitzes nötig waren. Erklärlich war es, daß er nach jahrzehntelanger Tätigkeit auf diesem Gebiete den Wunsch hegte, nicht nur für Hamburg, sondern auch für das übrige Deutschland eine solche Entdeckerarbeit durchgeführt zu sehen. Das brachte ihn auf den Plan der Jahrhundertausstellung, den er schon mehrere Jahre vor der Ausstellung in der Nationalgalerie in nachdrücklicher Weise zu betreiben begonnen hatte, und als dessen alleiniger Urheber er anzusehen ist, wenn auch die Ausstellung wohl nicht so bald hätte verwirklicht werden können ohne die Mitwirkung Tschudis, der sich mit seiner vollen Kraft in den Dienst dieser Sache stellte.

Aufs tiefste ist zu beklagen, daß Lichtwark die Fertigstellung des Neubaus für die Hamburger Kunsthalle, den er bis in alle Einzelheiten vorbereitet hatte, nicht mehr hat erleben können. Erst nach der Eröffnung wird man übersehen können, wie ausgezeichnet und vorbildlich seine Sammlertätigkeit gewesen ist, da bisher nur die Säle mit den Werken der von ihm entdeckten Meister des Mittelalters sowie der für Hamburg bestellten Bildnisse und Landschaften eine würdige Aufstellung gefunden haben, während die Menzels, Leibls, Liebermanns, Uhdes, Klingers, Thomas, die er zu vereinigen gewußt hat, kaum voll gewürdigt werden konnten. Sein Leben und Wirken aber liegt so klar vor aller Augen, erweist sich namentlich durch seine zahlreichen Schriften, die noch Tausenden Genuß und Anregung bieten werden, als so fruchtbringend, daß die Klage um ein vorzeitiges Hinscheiden nur die gleiche Berechtigung hat, wie bei dem Verlust einer jeden anderen bedeutenden Persönlichkeit.

Was er dagegen als Mensch gewesen ist und was das Geheimnis seiner nachwirkenden Kraft bildet, das wird freilich in ähnlicher Weise nicht wiederkehren, da er eine Ausnahmenatur war, deren Stärke in der harmonischen Ausbildung des ganzen Menschen und in dem Verfolgen selbstgesteckter Ziele lag. Fern von aller Eigenwilligkeit und vor allem von jeglichem Ehrgeiz war er bei liebenswürdigen Umgangsformen und überlegenem Humor doch eine ausgesprochene Herrschernatur, die sich die Menschen dienstbar zu machen wußte, nicht um persönlicher Zwecke willen, sondern wegen der Förderung als gut und notwendig erkannter Aufgaben. Denn über das Tagesgeschäft hinaus führte ihn der Wunsch, die produktiven Kräfte der Nation zu steigern und an der Weiterentwickelung deutscher Gesittung mitzuarbeiten, damit der Wettkampf mit den Völkern älterer Kultur siegreich bestanden werden könne. Deshalb wurde er nicht müde, die volkswirtschaftliche Bedeutung der künstlerischen Ausbildung, sein Lieblingsthema, immer wieder zu betonen. Solchen Bestrebungen zuliebe scheute er auch Schroffheit nicht gegenüber Persönlichkeiten, die Widerspruch nicht gewöhnt sind.

Die Sicherheit seines Auftretens beruhte vor allem auf der Ausbildung eines feinen und zugleich ge-

sunden Geschmacks, wie er selten anzutreffen ist, für jedes Kunsturteil aber die notwendige Grundlage bildet. Seine ausgedehnte Menschenkenntnis, die man besonders bei Verhandlungen bewundern konnte, sowie eine weitreichende Bildung, die auf der Kenntnis der Literaturen aller Kulturvölker beruhte, ließen ihn stets das Erreichbare erkennen und bewahrten ihn vor jeglichem Draufgängertum. Daher folgte er auch nur langsam, dann aber mit Entschiedenheit, der Entwickelung der zeitgenössischen Kunst.

Seine Popularität beruhte auf dem Streben, Helfer für seine Ziele zu gewinnen, ohne seine persönlichen Ansichten aufdrängen zu wollen. So fühlte sich ihm jeder, der seine Schriften las oder sein Wort hörte, zu Dank verpflichtet für die Förderung, die er durch seine Lehren erfuhr. Diese Schriften aber werden nicht nur wegen ihres gediegenen Inhalts und ihrer ansprechenden Form, sondern vor allem wegen der Lebendigkeit und Vollendung ihres Ausdrucks eine dauernde Bereicherung unserer Literatur bilden, besonders wenn auch seine zahlreichen Beiträge zu den siebzehn Bänden des Jahrbuchs der Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde veröffentlicht sein werden, die bisher nur einem beschränkten Kreise zugänglich waren.

Der dauernden Anhänglichkeit seiner Freunde kann er sicher sein, wie ihm auch bei Lebzeiten ihre Zustimmung über die mancherlei Anfeindungen hinweggeholfen hat, die ihm so wenig wie jedem anderen Menschen von eigenem Schrot und Korn erspart geblieben sind. *W. v. Seidlitz.*

---

## BERLINER KUNSTPFLEGE

Der Erwerb des Ermelerschen Hauses in der Breiten Straße wird, wie es scheint, in kurzer Zeit abgeschlossen werden. Den Stadtverordneten ist eine Vorlage des Magistrats zugegangen, die den Kauf des Gebäudes zum Gegenstand hat. Berlin ist nicht gerade reich an alten Bauwerken, die der Konservierung wert sind. Um so mehr ist es zu begrüßen, wenn in diesem Falle von der sonst üblichen Praxis nachträglichen oder stillschweigenden Bedauerns abgegangen wird und durch tatkräftiges Eingreifen das Haus vor der Demolierung bewahrt wird. Noch ist ja das Schicksal des alten Opernhauses nicht entschieden, noch wird in dem benachbarten Potsdam unbarmherzig genug gegen die Gebäude gesündigt, die hier in großer Zahl aus der friderizianischen Epoche bis in unsere Zeit unversehrt erhalten geblieben waren. Droht doch auch dem Potsdamer Rathause mit dem unmöglichen Projekt der Verdoppelung des Turmes ernstliche Gefahr.

In Berlin sind die Reste der Bautätigkeit unter dem großen König spärlich genug, und es ist ein erfreuliches Zeichen der Besinnung auf selbstverständliche Pflichten, wenn jetzt das Haus, das der Armeelieferant Peter Friedrich Damm im Jahre 1761 errichten ließ, von der Stadt erworben wird, um mit seinem schönen Treppenhaus und den gut erhaltenen Gesellschaftsräumen für immer konserviert zu werden.

Eine andere Frage ist, was nun mit dem Hause geschehen soll, wie es weiter verwendet werden wird. In Paris kann man Beispiele mustergültiger Nutzbarmachung alter Architekturdenkmäler in nicht geringer Zahl finden. So ist an das Hotel Soubise zu erinnern, in dem städtische Archive untergebracht sind, deren Schausammlung in den Prunkräumen aufgestellt ist, um diese so dem Publikum jederzeit zugänglich zu machen. Allerlei kleine Museen sind auf ähnliche Art in und um Paris allmählich entstanden, und es ist ihr besonderer Reiz, daß Gebäude und Inhalt gleichermaßen eine Sehenswürdigkeit bilden.

Das Museumswesen der Stadt Berlin ist ja noch immer eine uneingelöste Forderung. Der wenig glückliche Bau des märkischen Museums kann als Provinzialmuseum, auch wenn es zufällig in Berlin steht, nicht alle Verpflichtungen der Reichshauptstadt erfüllen. Seit einiger Zeit ist nun endlich von der lange geforderten Schaffung einer modernen Galerie die Rede. Aber was von den Plänen und dem Programm in die Öffentlichkeit dringt, ist wenig vertrauenerweckend.

Nach den traurigen Erfahrungen des Märchenbrunnens, der durch viele Jahre den schmalen Kunstfonds der Stadt Berlin verschlungen hat, ist auch für dieses Museum alles Schlimme zu befürchten, und die Bürgerschaft Berlins hat ein Recht, öffentliche Diskussion der Angelegenheit zu fordern, ehe alle wichtigen Entscheidungen getroffen sind. Es ist ja leider oft so, daß innerhalb der freien Verfassung der Städte mehr Raum für diktatorische Gewalt ist als bei der durch viele Instanzen kontrollierten Regierung. Gerade auf künstlerischem Gebiete sind von städtischer Seite manche schlimme Mißgriffe zu verzeichnen, dadurch, daß die Herren der Verwaltung sich Kompetenzen selbst anmaßen, die in dem umständlicher arbeitenden Apparat der Regierung nur Sachverständigen zustehen.

So hat man leider Grund, auch für die neu zu schaffende städtische Galerie Berlins alles mögliche Schlimme zu fürchten. Soll sie nichts weiter werden als ein Reservoir zur Konservierung von Kunstausstellungsresten, so bliebe sie besser ungeboren. Es gibt andere Aufgaben heut, und eine klare Abgrenzung gegen das Sammelgebiet der Nationalgalerie wäre erforderlich. Hätte die Stadt früh genug sich ihrer Pflicht erinnert und einen Stock von Werken Menzels sich gesichert, so wäre für eine Sammlung Berliner Malerei des 19. Jahrhunderts der Mittelpunkt geschaffen, der nun immer fehlen wird. Eine Liebermann-Sammlung zusammenzubringen, ist gerade noch Zeit. Man sollte nicht auch diese Gelegenheit versäumen. Jedenfalls bleibt neben der Nationalgalerie noch durchaus Platz für ein städtisches Museum, das naturgemäß da einsetzen sollte, wo die staatliche Galerie aus verschiedenen Gründen versagen muß. Aber unter keinen Umständen sollte man anstatt eines Museums eine Künstlerversorgungsanstalt schaffen und mit dem Ballast beginnen, der ja leider auch in jedem gut geleiteten Museum im Laufe der Jahre sich ansammeln muß. Die Erfahrungen, die einem Museumsleiter heut

zur Verfügung stehen, müssen schon bei der Aufstellung des Programms genützt werden, und vor allem sollte man für einen tüchtigen Mann sorgen, der zur Leitung berufen und die verantwortungsvolle Stellung auszufüllen imstande ist.

Berlin hat viel geschenkt bekommen. Große staatliche Sammlungen stehen in der Stadt, und weder um bildende Kunst noch um Theater und Musik braucht die Stadt sich zu sorgen, da andere es für sie tun. Auch das Ausstellungswesen konnte der städtischen Regie entbehren. Aber gerade dieses gerät jetzt in ein Stadium, das dem noch jungen Rufe Berlins als Kunststadt ernstliche Gefahr bereitet. Der große Glaspalast zählt ja seit Jahren kaum noch als künstlerische Veranstaltung. In der Akademie der Künste, die unter Kampfs Leitung in das Berliner Kunstleben sehr tätig eingriff, herrscht jetzt Todesruhe. Die Berliner Sezession ist zerbrochen, und die »Ausstellung der mittleren Linie« legt die Befürchtung nahe, daß das Haus am Kurfürstendamm sich nun allmählich auch in einen Ableger des Glaspalastes verwandeln soll.

Das sind keine guten Aussichten für die Zukunft. Will das Stadtparlament Kunstpolitik treiben, so sollte es alle diese Dinge einmal überdenken. Ein städtisches Ausstellungshaus wäre heut vielleicht nutzbringender als eine Galerie ohne Programm. Möglicherweise kann die eine aus dem anderen sich entwickeln. Ist der Wille da, so reichen die Mittel vielleicht auch für beides. Aber richtet man nur irgendwo ein paar Oberlichtsäle ein, um mehr oder minder gleichgültige Gemälde aufzuhängen, so ist so gut wie nichts geschehen, selbst wenn ein paar Bilder von Leistikow, von deren Erwerb vor ein paar Jahren so viel Wesens gemacht wurde, sich im städtischen Besitz befinden. Berlin sollte an die zahllosen Städte des Reiches denken, die produktive Kunstpflege treiben, und ehe es selbst etwas unternimmt, reiflich überlegen, ob das Resultat der Hauptstadt des Deutschen Reiches würdig sein wird.

## NEKROLOGE

**Heinrich Gottlob Gutekunst** †. Am 4. Januar starb zu Stuttgart im 82. Lebensjahre der Kommerzienrat Heinrich Gottlob Gutekunst, der Begründer der durch ihre Kupferstich- und Handzeichnungs-Auktionen weitbekannten Firma H. G. Gutekunst. Mit ihm ist der älteste Vertreter des deutschen Kunsthandels aus dem Leben geschieden und zugleich ein Typus erloschen, den wir Älteren nicht ohne schmerzliche Empfindungen aus der Kunstwelt scheiden sehen. Dieser Typus, dessen kulturelle Wurzeln noch in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts lagen, und dessen letzte und bekannteste Vertreter Artaria, Boerner und Gutekunst hießen, verband den Sammler und Liebhaber mit dem Händler in einer Person.

Auch der alte Gutekunst war sein Leben lang ein leidenschaftlicher Sammler. Er hatte griechische und römische Münzen, kunstgewerbliche Altertümer, Plaketten und Medaillen, sogar Konchylien und Briefmarken gesammelt, sich ihrer aber immer wieder entledigt, wenn er zu einem gewissen Abschluß gelangt zu sein glaubte. Die ganz hervorragende Sammlung graphischer Württembergica, die er in langen Jahren emsigster Tätigkeit vereinigte, schenkte er 1899 dem Stuttgarter Kupferstichkabinett. Auf all diesen so verschiedenartigen Gebieten waren seine Kennerschaft und sein umfassendes Wissen allgemein anerkannt.

So verstand er es von der Gründung seines Geschäftes im Jahre 1864 an, Stuttgart zu einem Mittelpunkt für die Auktionen von Kupferstichen zu machen, mit denen er im Oktober 1868 begann und deren letzte unter seiner persönlichen Leitung die vierundfünfzigste im Mai 1900 war. Mit einem Spürsinn ohnegleichen wußte er die kostbarsten und wichtigsten Kunstschätze auf seinem Lieblingsgebiete nicht nur in Deutschland, sondern namentlich auch in Italien ausfindig zu machen, und die Auktionen Keller (1871), Durazzo (1872/3), Rossi (1886), Angiolini (1895), Straeter (1898), Habich (1899), Waldburg-Wolfegg (1900/1), v. Lanna (1909/10) und viele andere beweisen, bis zu welchem Grade ihm das gelang. Kein Wunder, daß die Stuttgarter Frühjahrsauktionen allmählich zu einem von allen Sammlern, Museumsdirektoren und Kunsthändlern freudig begrüßten Ereignis wurden, zu dem alljährlich aus Deutschland, England, Frankreich, Italien, Belgien, Holland und Amerika zahlreiche Gäste herbeieilten.

Die günstige Lage der Schwäbischen Residenz, die ja in der Pracht ihrer Flieder- und Kastanienblüte zur Maienzeit einen unwiderstehlichen Zauber auf jeden ausübt, der sie betritt, der natürliche Mittelpunkt, den das einzigartige behagliche Hotel Marquardt als Absteigequartier beinahe sämtlicher Auktionsbesucher der Gutekunst-Gemeinde bietet, die unmittelbare Nachbarschaft des Auktionslokales in dem säulenfrohen Königsbau, das alles vereinigte sich zu jenem mächtigen Reiz, den die Gutekunstschen Versteigerungen vor allen ähnlichen Veranstaltungen voraus hatten.

Und dann der Leiter dieser Auktionen selbst mit seinem feingeschnittenen, interessierten Amateurkopf, den bei jedem besonders schönen oder seltenen Blatt aufleuchtenden freundlichen Augen, dem verbindlichen Lächeln, mit dem er jede Zwischenfrage aus dem reichen Schatze seiner Sachkenntnis zu beantworten wußte! — Er lenkte die Schlacht von seinem erhöhten Sitz mit der ruhigen Sicherheit eines Feldherrn, und wenn ihm der gebotene Preis für die Güte des Blattes nicht angemessen erschien, bedurfte es nur einer mit unnachahmlichem Gleichmut eingestreuten Bemerkung über die ungewöhnliche Schönheit des Abdrucks (»Un petit coup de fouet« nannte es der unvergeßliche Henri Hymans), um sofort ein gesteigertes Bieten und ein Emporschnellen des Preises um Hunderte und Tausende zu veranlassen.

Man hatte ihm gegenüber immer die Empfindung, bei einem guten Freunde zu Gaste zu sein, und er fühlte sich auch durchaus als der Wirt von Stuttgart für alle, die zu seinen Versteigerungen von fern her kamen. Trotz der erhöhten Arbeitslast, die gerade in der Auktionswoche auf ihm lag, wußte er mit seinem trefflichen Flügeladjutanten Wilhelm Gaiser, der bald nach der Auktion v. Lanna sein Nachfolger wurde, den Besuchern auch außerhalb der Sitzungen den Aufenthalt in Stuttgart und seiner weiteren Umgebung so angenehm wie möglich zu machen. Da zog man abends auf die umliegenden Höhen in kleine, nur dem Ortskundigen bekannte Weinwirtschaften oder zu den berühmten Spargelessen nach Untertürkheim und Degerloch. Da wurden Ausflüge arrangiert nach der Solitude, nach Schloß Monrepos, nach Urach und Lichtenstein. Ein begeisterter Patriot, sorgte der alte Herr dafür, daß jeder der fremden Gäste das Württemberger Land von seiner schönsten Seite kennen lerne, und vor dem Scheiden vereinigte er noch einmal die Kombattanten zu einem solennen Diner im Hotel Marquardt, wo er sich wieder als guten Patrioten zeigte, denn es gab bei dieser Gelegenheit immer nur Württembergische Weine in weiser Steigerung von der

leichten »Weinsberger Weibertreu« bis zum schweren »Hofkammer-Rießling«.

Wieviel heitere und kluge Reden wurden da gehalten, wenn Henri Hymans, Alfred Lichtwark, Henry Thode das Wort ergriffen! Und wieviel Freundschaften wurden da geschlossen zwischen Kollegen und Kunstfreunden aller Art. Wieviel schöne und köstliche Erinnerungen knüpften sich für uns alle an jene Stuttgarter Maientage, die uns das zielbewußte Organisationsgenie dieses einen Mannes so unvergeßlich zu gestalten wußte! Aber wieviele sind auch schon von uns gegangen in den drei Dezennien, über die sich meine Stuttgarter Erinnerungen erstrecken? Von den Kollegen fallen mir nur die Namen Lippmann, Hymans, Ruland, Aldenhoven, Boesch, Moes und leider nun auch Lichtwark ein, von den Sammlern: Elischer, Främbs, Scholtz, v. Baldinger, Vasel und Hofmann, von den Händlern: Arnold, Bouillon, Clément, Günther, Georg Gutekunst (ein Bruder des Auktionators), Sagert und der treffliche Franz Meyer! —

Seit dem Jahre 1900 wetteiferten auch die Künstler Stuttgarts, den Auktionsgästen den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu gestalten, und besonders waren es die gastlichen Häuser des Grafen Kalckreuth und Carlos Grethes, des jüngst Verstorbenen, an die wir noch lange dankbar zurückdenken werden. — Der alte Gutekunst ist tot, aber sein Geschäft hat in Wilhelm Gaiser einen ihm an Wissen und persönlicher Liebenswürdigkeit ebenbürtigen Nachfolger erhalten, der die alte Gemeinde hoffentlich noch oft zu den Waffen rufen wird. Daß aber auch der Name Gutekunst — nomen et omen — im Kunsthandel nicht erlöschen werde, dafür sorgen die beiden Söhne des Verstorbenen, Otto und Richard, die sich längst in London eine führende Stellung errungen haben. *Max Lehrs.*

Einer der intelligentesten und erfolgreichsten Kunstverleger und dazu ein Mensch von originellem Typus ist gestorben: **Fritz Schwartz** in München, der Leiter der Verlagsanstalt Bruckmann und der »Kunst für Alle«. Die Ausdehnung, die er den Unternehmungen des Hauses Bruckmann gegeben hat und die höchst geschickte Art, wie er die »Kunst für Alle« auf einer Linie redigierte, die dem Titel des Blattes entsprach, lassen seinen Tod als einen schweren Verlust für die Kunstpublizistik empfinden. — Viele, die diese Zeilen lesen, werden mit Schwartz in Verkehr gestanden haben und seine unverwüstliche Robustheit, die ihn zu einem Liebling des Münchener Frohsinns machte, zu schätzen gewußt haben; aber dieser Mann, der zu leben wußte, wußte auch zu arbeiten. Er hat Böcklin popularisiert und aus der »Kunst für Alle« eine fesselnde, mit lebendigem Inhalte gefüllte Zeitschrift gemacht, einen Spiegel der internationalen Ausstellungen, dessen reiches, rasch orientierendes Bildermaterial jedem, der diesen Dingen Interesse entgegenbringt, unentbehrlich geworden ist. — Durch die sehr präzise Wahrnehmung seiner eigenen Verlagsrechte vertiefte er sich schließlich so in diese verzwickte Materie, daß er unter seinen Berufsgenossen als eine Autorität des Kunstverlagsrechtes galt. Fritz Schwartz war das Glück beschieden, auf der vollen Höhe sein reicherfülltes Leben abzuschließen. *Kirstein.*

In **Kopenhagen** starb im Alter von 72 Jahren der bekannte Kunstfreund **Karl Jacobsen.** Es ist kaum nötig, zu sagen, wer der Mann gewesen ist, und was er für seine Vaterstadt bedeutete. Jedermann weiß von der hochherzigen Stiftung der Ny-Carlsberg-Glyptothek, mit der Jacobsen dem dänischen Staate eine der glänzendsten Skulpturensammlungen der Welt zum Geschenk machte. Schon der Vater des Verstorbenen hatte durch ungewöhnlich große Stiftungen seinen hohen Allgemeinsinn bewiesen. Der Sohn übertraf ihn noch um ein vielfaches. Für wissenschaftliche und künstlerische Zwecke hat er in dem Ny-Carlsberg-Fonds bedeutende Summen bereit gestellt. Die Albertina-Stiftung, die Karl Jacobsen 1879 begründete, hat die Bestimmung, Straßen und Plätze Kopenhagens mit Skulpturen zu schmücken. Die Antike und das 19. Jahrhundert bildeten das Hauptsammelgebiet in Jacobsens Glyptothek. Es ist erstaunlich, daß es überhaupt möglich war, eine so reichhaltige Sammlung antiker Plastik in unserer Zeit noch zusammenzubringen. Ungeheuer und oft fast erschreckend ist die Fülle neuzeitlicher Skulpturen. Die Säle Carpeaux, Rodin, Meunier sind jedem Besucher der Ny-Carlsberg-Glyptothek unvergessen. Mit ihrem Schöpfer, dem »Brauer Jacobsen«, starb der populärste Mann in Dänemark.

## PERSONALIEN

**Carl Hagemeister,** dem bekannten Berliner Maler, ist auf Antrag der Akademie der Künste der Professorentitel verliehen worden. Hagemeister, dessen Gemälde erst seit kurzem die verdiente Beachtung finden, war bekanntlich ein Freund von Schuch und gehört dem Leiblkreise an. Seit langem schon lebt er in völliger Zurückgezogenheit in Werder und widmet sich der Darstellung märkischer Landschaft. Kürzlich erschien ein Werk von ihm, das dem Andenken seines Freundes Schuch gewidmet ist, mit dem er in Ferch eine Zeitlang zusammen arbeitete. Die Berliner Nationalgalerie besitzt seit 1911 ein Bild von ihm.

## WETTBEWERBE

Auch das Preisausschreiben für die **Wandbilder im Senats- und Dozentenzimmer der Züricher Universität** hat nun das neuerdings übliche Ende gefunden. Das Preisgericht erkannte zwei ernsten, aufstrebenden jungen Künstlern die ersten Preise zu, Hermann Huber und Paul Bodmer. Der Lehrkörper der Universität hat sich über dieses Urteil hinweggesetzt und mit Vierfünftel-Stimmenmajorität die Entwürfe abgelehnt. Vielleicht wäre es ein Experiment gewesen, Huber und Bodmer die Ausführung zu übertragen. Was man an die Stelle setzen wird, hat aller Voraussicht nach die Sicherheit alles Mittelmäßigen für sich, daß die Zeit es weder besser noch schlechter machen kann. Inzwischen mehren sich die Erfolge der Architekturmalerin Grete Waldau. In einer der Vorstädte Berlins schmückt sie ein Rathaus mit Veduten. Der Wilhelmshavener Kaiser-Friedrich-Kunsthalle hat ein Kunstfreund gleich zwölf Gemälde von ihrer Hand überwiesen.

## DENKMALPFLEGE

Eine erfreuliche Wendung scheint nun doch noch die Angelegenheit des **Potsdamer Rathausneubaues** zu nehmen. Der Wettbewerb hat gezeigt, daß der Fehler schon in den Voraussetzungen lag. Man will nun den alten Bau unangetastet lassen und den Barberinipalast nebst den angrenzenden Grundstücken bis zur Brücke für die Zwecke des Rathauses verwenden. In dem alten Rathausgebäude soll ein städtisches Museum eingerichtet werden. Auch das ist ein glücklicher Gedanke. Das Gebäude kann so auf die beste und würdigste Art in seinem alten Zustande konserviert werden.

## AUSSTELLUNGEN

Wenn man versucht, das **Berliner Kunstleben** in einer Kurve graphisch darzustellen, so liegt um die Weihnachtszeit unverkennbar eine tiefe Senkung. Im Januar hebt sich die Linie wieder. Aber was hier jetzt von den ersten Ausstellungen des neuen Jahres angezeigt werden kann, läßt die Möglichkeit erheblicher Steigerung im zweiten

Monat durchaus noch offen. Bei Schulte allerdings bewegt sich seit langem schon das Niveau der großen Sammelausstellungen auf einer so gleichmäßigen Geraden, daß wenig Raum mehr für tiefere Senkungen bleibt. Der süße Kitsch in allen seinen Abwandlungen herrscht auch diesmal, ob er nun aus Frankreich stammt wie Gaston La Touche, von dem man eine ganze Gedächtnis-Ausstellung über sich ergehen lassen muß, — aus England, wie die Herrenbildnisse Herkomers, der nun Professor ist und Doktor und Sir, — aus Schweden wie die immer gleichen Schneelandschaften von Adolf Fjaestad und aus Deutschlands Nord und Süden wie Stöwers »Segelsport im Deutschen Kaiserhause« und manche andere, deren Namen verschwiegen seien. Das alles verträgt sich so gut miteinander wie auf irgend einer großen Berliner Kunstausstellung auch.

La Touche war einmal Manets Schüler. Man fragt sich manchmal, wie nach einem Menschenalter die Bilder aussehen werden, die heute als Zeugnisse der Schule der großen Meister gepriesen werden. Keinem anderen hat das Schicksal so viele posthume Trabanten zugesellt wie Cézanne. Jedes Werk von ihm wird in Variationen und Auszügen verarbeitet. Aber es ist im besten Falle sein Geschmack, den die Geschickten ihm ablernen. Und selbst Derain, der heute in Paris am meisten unter den Jungen gepriesen wird, gibt nicht viel mehr als einen verdünnten Aufguß der Werke des Meisters. Immerhin ist man zufrieden, daß man in der »Neuen Galerie« einmal eine größere Reihe seiner Arbeiten beisammen sieht. Selbst in Paris ist das nicht so leicht. Denn der kleine Laden in der Nähe der Madeleine, der die Neue Galerie mit den Werken der jüngsten Franzosen versorgt, verzichtet auf solche räumliche Ausbreitung. Darin geschieht in der Tat bei uns beinahe zuviel des Guten. Schließlich ist nicht nur für den Kunsthändler das Zeigen weniger wichtig als das Verkaufen. Denn nicht die eifrigste Diskussion, sondern die lebendige Berührung mit den Menschen und ihrem Dasein macht die Bestimmung des Kunstwerkes aus.

Bei Fritz Gurlitt ist dem einzelnen nicht gar so viel Raum gegeben. So nimmt man auch einen Mißgriff nicht allzu tragisch und übersieht gern manches, wenn nur eins oder das andere Stich hält. Karl Caspar kann nicht auf der positiven Seite gebucht werden. Er gehört zu den neuen Akademikern, deren Zahl immer mehr anwächst. Die vielen biblischen Themen sind ein Signum der neuesten Kunstausstellungen. Caspar bietet gleich das ganze Repertoire des Alten und Neuen Testaments mitsamt den Heiligenlegenden auf. Und jedes Thema ist nur Vorwand für Kompositionsübungen. Von den alten Meistern verlangte man diese Darstellungen, und sie mußten künstlerische Probleme im Rahmen einer Pietà, einer Geißelung Christi zu lösen suchen. Der moderne Künstler findet seinen Stoff aus innerer Wahl. Ist er so wenig beteiligt, so wünschte man, er bliebe mit seinen Exerzitien den heiligen Geschichten fern.

Neben der äußerlichen Routine Caspars wirkt der empfundene Strich Otto Müllers doppelt sympathisch. Seine gobelinhaft flächigen Aktkompositionen gewinnen nicht in der Aufreihung einer Ausstellung. Aber jedes für sich ist in gutem Sinne dekorativ. Ähnlich wirkte Ludwig Hofmann vor einem Jahrzehnt. Hoffentlich findet Müller besser den Weg aus einer spezifisch jünglinghaften Kunst zu männlicher Reife.

Eine neue Erscheinung endlich ist Grete Moll. Ihre Zeichnungen und Plastiken sind die fertigsten Leistungen, die Gurlitt diesmal zu zeigen hat. Ist bei Müller alles noch ein Suchen nach Form, so ist hier eine Sicherheit der Beherrschung, die kaum mehr einen Weg offen läßt. Es ist nicht schwer, zu erkennen, woher diese Kunst stammt. Matisse ist der Lehrer. Und mit einer Fähigkeit des Nachempfindens, die nur einer Frau in solchem Maße eignet, spricht Grete Moll in seinem Formengeiste sich aus. Sie verhält sich zu ihrem Meister ähnlich wie Berthe Morizot zu Manet. Was Manet aus seinem Innern schöpfte, schuf die Morizot von außen nach, und sie begegneten sich so sehr in dem fertigen Werke, daß von weitem oft die Unterscheidung nicht leicht ist. Auch Grete Moll ist um einen Grad zierlicher in ihren Arbeiten, etwas spezifisch Weibliches eignet ihnen neben den Schöpfungen des Mannes. Aber wenn von Schule im besten Sinne gesprochen werden soll, so muß man an die Leistungen dieser Frauen denken, die nicht eine Methode nachahmen, wie die vielen Cézanneimitatoren es heute tun, die nicht ein Meisterwerk verflachen, wie Gaston La Touche es tat, sondern sich so sehr in den Geist einer Schöpfung einzuleben verstehen, daß es ihnen gelingt, aus diesem Geiste eigene Werke zu zeugen. *G.*

⊙ **Alessandro Magnasco bei Cassirer.** Ausstellungen alter Kunst sind eine Seltenheit in Berlin. Das ist um so merkwürdiger, als die englische und die französische Ausstellung der Akademie überraschende Erfolge zu verzeichnen hatten. Jetzt gibt Paul Cassirer in seinem Kunstsalon Gelegenheit, die Vorstellung von dem in letzter Zeit vielgenannten Genuesen Alessandro Magnasco zu kontrollieren und zu bereichern. 70 Werke sind unter diesem Namen ausgestellt. Sämtliche Räume des Hauses gehören dem einen Maler. Vor ein paar Jahren noch war der Name Magnasco nur den wenigsten bekannt. Heut ist er vielen geläufig. Und der rasch erworbene Ruhm flößt leicht ein leises Mißtrauen ein. Den ersten Hinweis gab vor drei Jahren W. R. Valentiner mit einem Aufsatz in der »Zeitschrift für bildende Kunst«, durch den ein weiterer Kreis mit dem bisher wenig beachteten Künstler bekannt gemacht wurde. Und die Anregung fiel auf fruchtbaren Boden. Ein Ersatz für Greco war um so mehr erwünscht, als dessen Bilder immer seltener und immer teurer wurden. Es ist zwar ein weiter Weg von dem Toledaner des 17. zu dem Genuesen des 18. Jahrhunderts, von dem Erben des Tintoretto zu dem Nachfolger des Salvator Rosa. Aber der Liebhaber des Abseitigen, des Ungewöhnlichen findet bei dem einen wie bei dem anderen seine Befriedigung. Allerdings, Magnasco bleibt ein kleiner Manierist neben dem großen Ekstatiker aus Griechenland, und für dessen solide italienische Schulung hat er nicht viel mehr einzusetzen als eine leichte Virtuosität des Pinsels.

Valentiner wies darauf hin, daß durch manche Zuschreibungen dem Künstler bisher ein Unrecht geschehen sei, daß er nicht für die vielen mäßigen Nachahmungen des Salvator Rosa verantwortlich gemacht werden dürfe, die seinen Namen tragen. Man darf von einer Ausstellung nicht letzte Kritik verlangen. Aber bessere Sichtung hätte ihr sicherlich notgetan, wenn sie dem Namen des Künstlers dienen wollte. War Magnasco ein so ungleicher Maler, ein Künstler, der so selten nur zu einer Leistung von Rang sich erhob, so lohnt es nicht, so viel Wesens von ihm zu machen. Läßt sich seine Persönlichkeit aus der breiten Produktion der Zeit herausschälen, so wäre es gut gewesen, von vornherein vorsichtiger zu wählen. Man weiß, daß Magnasco für fremde Landschaftsbilder die Staffage malte. Sicher ist so eine Reihe der ausgestellten Werke zu deuten. Von hier aufwärts zu den ganz eigenhändigen Arbeiten, abwärts zu denen der Nachahmer sind manche Grade.

Magnasco war gewiß ein interessanter Künstler. Aber die interessanten sind nicht immer die besten. Auch daß

seine Landsleute ihn nicht verstanden, wie Lanzi sagt, kann ihn uns heut kaum mehr näher bringen. Mancher Große wurde nicht verstanden, aber Unverstandensein ist darum nicht auch das sichere Zeichen der Größe. Das wissen wir heut sehr gut aus mancher Erfahrung, die die letzten Jahre brachten. Der Name Magnasco gehört der Kunstgeschichte, und die Bemühung, die diese Ausstellung zustande brachte, hat sicher das Resultat, daß dem Mann sein Platz geschaffen ist. Aber sie kann auch nicht darüber hinwegtäuschen, daß neben den Großen ihm doch nur ein bescheidenes Plätzchen gebührt.

**Das Grab der Berliner Sezession.** Beleidigungsprozesse, in denen die früheren Mitglieder der Berliner Sezession nun vor Gericht einander gegenübertreten, rufen die Erinnerung wach an das traurige Ende dieser Künstlervereinigung, die mehr als ein Jahrzehnt lang dem Berliner Kunstleben die Richtung gab. Der Prozeß gegen Max Liebermann endete mit einem Vergleich. In dem anderen hat das Gericht in erster Instanz gegen die Kläger entschieden, und Paul Cassirer ist als Sieger aus diesem Waffengang hervorgegangen. Aber nachgerade zeigt es sich doch, daß es ein arger Fehler war, damals in der Stunde der Entscheidung der Minorität Vereinigung und Namen zu überlassen. Es war nicht mehr als eine schöne Geste, so wie ein Selbstmörder in guter Pose abgeht. Im Interesse der Sache wäre es besser gewesen, den Kampf fortzuführen und nicht in einem Augenblick des Überdrusses den Namen preiszugeben, der mit so vielen Assoziationen verknüpft ist.

Man überschätzt das Interesse des Publikums, wenn man glaubt, daß es alle Phasen und alle Details der Streitigkeiten in der Erinnerung behält. Das Resultat spricht. Und dieses Resultat ist das faktische Ende der Berliner Sezession. Es wird den Ausgetretenen nicht leicht sein, heute eine neue Gründung an die Stelle der alten zu setzen. Schon die Herbstausstellung verging ziemlich klanglos, obwohl das schwere Geschütz der Munchschen Universitätsbilder aufgeboten worden war. Und nun ist in dem Hause am Kurfürstendamm die berühmte »mittlere Linie« eingezogen. Der Glaspalast hat die Sezession überschwemmt. Anstatt daß, wie der natürliche Verlauf der Dinge gewesen wäre, ein Teil der alten Sezession abgesprengt und im Glaspalast aufgegangen wäre, haben nun die einstmals Ausgeschiedenen, die inzwischen in Moabit die Herren geworden sind, auch das Haus der Sezession mit Beschlag belegt.

Ob diese Januarausstellung eine einmalige Erscheinung bleibt, ist zunächst gleichgültig. Sie ist symptomatisch. So lange die Sezession bestand, hätte nicht Klein-Chevalier die Stelle von Liebermann einnehmen können, nicht der Architekt und der Plastiker des Albdrucks ganze Säle füllen dürfen. Zudem sind nicht nur die Arbeiten von Bruno Schmitz und Franz Metzner zum größten Teil von anderen Ausstellungen her schon bekannt. Überall begegnet man Arbeiten, die man kennt. So gewinnt es den Anschein, als sei hier eine Elite-Ausstellung geplant. Aber man täte der Veranstaltung gewaltig Unrecht, wenn man sie unter diesem Gesichtspunkt betrachten wollte. An jeder anderen Stelle sollte sie durchgehen. Aber hier war man anderes zu sehen gewohnt. Und schwer gewinnt man es über sich, bei den Dingen zu bleiben, die jetzt da hängen und die Gedanken nicht in die Vergangenheit schweifen zu lassen. Ist die Berliner Sezession begraben? Das ist die Frage, die sich aufdrängt. Ist das Haus nun für immer ein Ableger des Glaspalastes? Und wo wird man in Zukunft in Berlin lebendige Kunst noch finden?

Eine neue Ausstellungsgelegenheit muß geschaffen werden. Das an sich vorzügliche System der Sezession hat sich überlebt. Man konnte nicht in jedem Jahre wieder mit lehrhafter Tendenz die jüngste Bewegung der bildenden Kunst und ihre Väter von Manet bis Cézanne und Van Gogh vorführen. Das Material erschöpfte sich, das Interesse erlahmte, die Entwicklung ging weiter. Aber die Tradition des Hauses sollte man wahren, wenn schon der Name verloren ist. Und die Gefahr ist dringend, daß Freibeuter sich des verlorenen Postens bemächtigen. Darum wäre es gut, wenn man über dem Vergangenen nun Gras wachsen ließe, um die Gedanken auf die Zukunft zu richten.
*G.*

**Chemnitz.** Das letzte Quartal das vergangenen Jahres brachte in der »**Kunsthütte**« im König-Albert-Museum mehrere bemerkenswerte Ausstellungen. Vor allem standen die neuesten Werke des Dresdeners Hans Unger im Mittelpunkte des Interesses. Die Ausstellungsleitung der »Kunsthütte« hatte für Ungers Werke den sehr großen Oberlichtsaal der gleichfalls im Museum untergebrachten Städtischen Vorbildersammlung in geeigneter Weise würdig zur Aufnahme der farbenfrohen Gemälde umgestaltet. Vom neueren Schaffen des Künstlers, dem zurzeit in St. Moritz Gelegenheit einer umfassenden Ausstellung geboten worden ist, ist nur Erfreuliches zu berichten. Den größeren Teil des vergangenen Sommers verbrachte Unger in Rom, und die Werke, die dort entstanden, zeugen dafür, daß dieser Aufenthalt auf den Künstler außerordentlich befruchtend gewirkt hat. Vornehmlich die Bildnisse römischer Frauen sind völlig aus dem Impuls der Begeisterung ob solcher südlicher Schönheit entstanden. Das ist für die Bewertung der Ungerschen Entwicklung von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Die klassischen Schönheiten, die er seit ehedem ersehnte, fand er dort in ein Meer von Licht getaucht, die Gebundenheit seiner an sich schon reichen Farbenskala löste sich nun in ein ganz spezifisch lockeres Farbenspiel auf. Aber immer blieb er noch Meister der Form, der Rhythmus der Linie behauptete sich in seinen Werken wie früher, nur geschah es in Rom äußerlich unauffälliger, als man es bisher bei ihm gewohnt war. Aus dieser Unger-Ausstellung gingen mehrere Gemälde in Privatbesitz über; das Chemnitzer Museum besitzt bekanntlich seit einer früheren Ausstellung des Künstlers erste Fassung von »Mutter und Kind«. — Ferner ist die sehr reichhaltig ausgestattete Kollektion von Graphiken der Berlinerin Käthe Kollwitz zu erwähnen. In der Stadt der Arbeit versteht man recht wohl den ethischen Gehalt der schmerzvollen Darstellungen ihrer Menschen des verzehrenden grauen Alltags. Man weiß daher in Chemnitz den sittlichen Ernst ihres Schaffens ganz besonders hoch einzuschätzen. Gegen Jahresschluß kam Hans von Volkmann mit einer großen Zahl seiner ins Lyrische klingenden Gemälde zu Worte. Gleichzeitig veranstaltete die »Chemnitzer Künstlergruppe« ihre dritte Jahresausstellung und hatte damit einen schönen Erfolg zu verzeichnen. — Für die städtische Sammlung wurden zwei Bronzen Rodins »Hand« und Porträt Octave Mirbeaus in München erworben. Eine große Zahl teilweise sehr wertvoller Frühdrucke von Radierungen Max Klingers wurden für den graphischen Besitz des Museums auf der Auktion bei Beyer & Sohn in Leipzig angekauft. *Wolf Henry Döring.*

**Straßburg i. Els.** Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Kollektivausstellung des Malers Professor Carl Jordan statt, der seit Jahren an der Straßburger Kunstgewerbeschule die Klasse für figürliches Zeichnen hat. Die Ausstellung umfaßt 56 Nummern. Jordans Werke lassen zum Teil noch den Historienmaler erkennen, als der er einst seine ersten Erfolge erntete. Immerhin ist eine künstlerische Verjüngung nicht zu verkennen, die mit den Tra-

ditionen der älteren Historienmalerei bewußt gebrochen hat. Seine Studien aus den Sensenschmieden der alten Waffenindustrie im Klingental streben deutlich die Wiedergabe des unmittelbaren Natureindrucks an und verzichten auf die — früher manchmal allzu fühlbare — kompositionelle Steigerung des Dargestellten. Die gleiche Unmittelbarkeit spricht auch aus einigen der ausgestellten Landschaften. Am bedeutendsten erscheint der Künstler in seinen Handzeichnungen, unter welchen sich treffliche Bewegungsstudien befinden. Gleichzeitig mit ihrem Vater stellt Rosa Jordan einige Sammelrahmen mit Entwürfen für Buchschmuck und Exlibris aus, noch nicht frei von Befangenheit, doch vielversprechend. *K.*

**London. Die Bildung einer Gesellschaft für Tiermalerei,** die ihre erste Ausstellung zurzeit in der »Leicester-Galerie« abhält, ist als die neueste Bewegung auf dem Kunstgebiet in England zu verzeichnen. Unter den Mitgliedern sind Frank Calderon und Munnings. B. Davids Werke verdienen besondere Erwähnung. Miß Kemp-Welch zeigt »Pferde im Hydepark«, Sujets, die zu ihrem Spezialfach gehören, Mr. Dolman einen »Orpheus und die Löwen«. Endlich wurde die Ausstellung noch gut beschickt durch Mr. George Pirie, Deholm Armour und Alexander. Das Anekdotenhafte, die Fabel in der Tiermalerei, wie sie in der »Landseer-Epoche« üblich und beliebt war, fehlt hier jetzt vollständig. Alles in allem hält sich die vorliegende Ausstellung sogar über dem Niveau ähnlicher Veranstaltungen in der »Leicester-Galerie«.

*O. v. Schleinitz.*

## SAMMLUNGEN

Das **Berliner Kunstgewerbemuseum** hat einige bemerkenswerte Neuerwerbungen zu verzeichnen. Eine Faenzavase des 15. Jahrhunderts schenkte das Kunstauktionshaus R. Lepke ans der Sammlung von Beckerath. Ein gotischer Gelbgußleuchter in Löwenform geht auf das 14. Jahrhundert zurück. Aus dem 15. Jahrhundert stammen die Kölner Borten mit Darstellungen von Heiligenfiguren, der Besatz eines Chormantels. Ebenfalls in Köln entstanden ist das Hauptstück der Neuerwerbungen, ein prachtvoller silberner Deckelpokal im Stile des Virgil Solis. Endlich sind zwei reich gestickte Herrenanzüge des 18. Jahrhunderts zu nennen.

**London.** An **Neuerwerbungen des Victoria- und Albert-Museums** sind folgende zu nennen: der Kopf eines Kreuzstabes in Elfenbein, Anfang des 12. Jahrhunderts im Stile romanischer Schnitzerei. Das interessante Objekt wurde bei Ausgrabungen in der City Londons gefunden. Ferner erhielt das Institut einen Zuwachs durch die Marmorstatue eines Propheten, eine wahrscheinlich aus dem 14. Jahrhundert stammende Arbeit und bestimmt für den Hochaltar des »Kölner Domes«. Außerdem weiter eine schöne Figur St. Georgs aus Stein, bemalt, aus dem 14. Jahrhundert, die als ein gutes Beispiel norditalienischer Kunst jener Zeit angesehen werden kann. *O. v. Schleinitz.*

## VEREINE

⊙ In der Januarsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Direktor Friedländer über die Anbetung der Könige des Hugo van der Goes, die an dieser Stelle bereits eine eingehende Würdigung erfahren hat. Außer der Zeichnung des älteren Hans Holbein sind drei niederländische Gemälde bekannt, die auf das Bild zurückgehen, eine anonyme und ziemlich geringe Tafel in Wien und zwei Triptychen des Meisters von Frankfurt in Antwerpen und Wien. Alle drei Kopien geben das Original im Gegensinn wieder, und der älteste König hat die Züge Friedrichs III. angenommen. Von Hugo van der Goes kennt man im Ganzen fünf Kompositionen der Anbetung der heiligen drei Könige. Drei davon sind nur in Repliken erhalten, eine in Berlin, von der eine freiere Variante des Gerard David die Münchener Pinakothek besitzt, eine zweite in Petersburg, eine dritte in Halbfiguren in Madrid. Die vierte Komposition besitzen wir im Original, es ist das kleine Bildchen der Galerie Liechtenstein. Die fünfte ist das Monfortebild. Das neugewonnene Werk dürfte der reifsten Zeit des Meisters angehören.

Hierauf sprach Herr Fischel über Raffaels Zeichnungen, indem er zu seiner im Erscheinen begriffenen Monumentalpublikation einen vorläufigen Bericht gab. Der Vortragende bekannte, daß sich in seiner Anschauung von Raffaels Zeichnungen seit seiner ersten Veröffentlichung, die sich im wesentlichen auf photographisches Material stützte, ein durchgreifender Wandel vollzogen habe. Während in England bei den großen Sammlern die gute Tradition der alten Zeit sich noch lebendig erhalten hatte, und Robinson in seinem 1870 erschienenen Oxforder Katalog das beste Buch über Raffaels Zeichnungen schreiben konnte, hatte in Deutschland auf die unkritische Bewunderung alles dessen, was mit Raffaels Namen verbunden war, eine Reaktion eingesetzt. Morelli und die Wiener Schule begannen die Reinigung des Werkes, in der Absicht, den wahren Raffael aus der Umgebung seiner Schüler herauszuschälen. In den Zeichnungen der Frühzeit erkannte man nun überall die Hand des Timoteo Viti. Alle lavierten Zeichnungen hießen Perino del Vaga, alle gewischten Fra Bartolommeo, alle flüchtigen Penni und alle Rötelstudien Andrea del Sarto. Gegen diese neue Hyperkritik spricht aber schon die Tradition der guten Zeichnungen, vor allem der nun in Oxford versammelten, von denen allein 100—150 unbezweifelbar echt sind. Aus den drei besten Quellen sind, wie sich sicher erweisen läßt, auf mannigfaltigen und sehr merkwürdigen Wegen Zeichnungen hierhergelangt, nämlich aus dem Besitz des Timoteo Viti, des Giulio Romano und der Gonzaga, für die Jacopo de' Strada eine Sammlung anlegte. Wichtiger noch ist aber der Zusammenhang einer großen Zahl der erhaltenen Zeichnungen mit den Kompositionen des Meisters. Es bilden sich so unlösliche Ketten, die einerseits den Schaffensprozeß Raffaels noch heut Schritt für Schritt verfolgen lassen, in denen andererseits jedes einzelne Glied so fest verankert ist, eines das andere so stützt, daß der Schluß auf Raffaels Autorschaft absolut bündig wird. Man hat mit der Möglichkeit verschiedener Zeichenweise zur gleichen Zeit zu rechnen, was nicht nur an sich durchaus wahrscheinlich ist, sondern auch durch die Verschiedenheit der Malweise seiner Bilder bestätigt wird. Die Quadrierung gibt eine weitere Handhabe für die Bestimmung der Echtheit. Sie ist ein Zeichen dafür, daß der Meister die Studie für gut befand und zur Vergrößerung bestimmte. Ebenso ist die Durchstechung der Konturen ein Beweis für fernere Verwendung, und es läßt sich zuweilen noch an erhaltenen Blättern zeigen, wie an der Pause weitergearbeitet wurde. Auch der Abklatsch von Rötelzeichnungen wurde in ähnlicher Weise benutzt. So schließt sich das Material in Gruppen zusammen, als Vorbereitung der Werke, und die Publikation konnte dieser natürlichen Ordnung folgen, indem sie das ursprünglich Zusammengehörige nun wieder im Rahmen der einzelnen Lieferungen vereinigt. An einer Reihe von Beispielen demonstrierte der Vortragende zum Schluß seine Methode, deren Resultate unangreifbar sein dürften.

**Der deutsche Verein für Kunstwissenschaft** hielt am 5. und 6. Januar seine diesjährige Tagung in Bonn ab. Außer den Vorsitzenden, Wilh. Bode und Ministerial-

direktor Schmidt, waren die Direktoren zahlreicher größerer Museen und viele Hochschullehrer erschienen, auch Prof. Dvořák aus Wien und Prof. Vogelsang aus Utrecht. Das Programm, angenehm belebt durch den geselligen Abend in dem mit Kunstschätzen reich gefüllten Hause des Geh. Rat Clemen und die lehrreiche Führung durch das Provinzialmuseum seitens des Direktorialassistenten Dr. Cohen, wies sonst fast nur Vorstandssitzungen auf. Dazu kam am Dienstagnachmittag eine öffentliche Sitzung, worin Prof. Goldschmidt (Berlin) einen fesselnden Vortrag hielt über die Eigenart deutscher und französischer Plastik. Prof. Koetschau (Düsseldorf) gab durch den Jahresbericht einen vorzüglichen Einblick in das emsige, weitgreifende Wirken des Vereins. War der Verein bisher fast nur auf private Mittel angewiesen, so hat er im vergangenen Jahre zum ersten Male eine Staatshilfe erhalten, und eine große Summe ist zu diesem Zweck in den preußischen Etat eingestellt. Auch der österreichische Staat hat durch einen Beitrag das Unternehmen gefördert. Man hörte dann weiter von den Arbeiten, die vom Vereine geleistet wurden und noch werden, unter gleicher Berücksichtigung aller Zweige der deutschen Kunst. Für die Architektur hat man vorerst die deutschen Barockkirchen ins Auge gefaßt und dabei mit dem reichsten Gebiete begonnen, Süddeutschland, dessen Kirchen v. Bezold, der Direktor des Germanischen Museums, seit Jahren bearbeitet. Weiter sind dann vorgesehen die romanischen Klosteranlagen, darunter auch eine neue Publikation des wichtigen Grundrisses von St. Gallen. Von den profanen Denkmälern hat man sich zunächst den deutschen Kaiserpfalzen zugewandt, namentlich Aachen, Ingelheim, Gelnhausen und Eger, und auch deren Untersuchung im letzten Jahre wieder wesentlich gefördert. Aus dem Gebiete der Plastik liegt das erste Ergebnis vor in einem von A. Goldschmidt bearbeiteten Bande über die karolingischen Elfenbeine. Anschließend sollen in diesem Jahre die romanischen in Angriff genommen werden. Eine Riesenaufgabe stellt die deutsche Monumentalplastik, deren Publikation auf etwa 30 Bände berechnet ist. Die Sammlung und Erforschung der deutschen Medaillen ist ebenfalls weit vorgeschritten, doch werden bis zum Abschluß noch Jahre vergehen. In der Abteilung der Malerei sind inzwischen zwei Bände der vorkarolingischen Miniaturen abgeschlossen, zwei werden noch folgen, während für die karolingischen Miniaturen etwa 14 Bände vorgesehen sind. Aus der späteren Malerei ist die Veröffentlichung der Holbeinschen Werke am weitesten gediehen, von dessen Zeichnungen man in diesem Jahre schon die 20. Lieferung vorlegen kann. Auch seine Gemälde sollen in einem vollständigen Korpus herausgegeben werden, und sein Holzschnittwerk ist ebenfalls in Angriff genommen. Die Wand- und Glasmalerei hat eine nicht minder weitgehende Berücksichtigung gefunden, und aus dem Kunstgewerbe vor allem die Goldschmiedekunst. Von den ersten Anfängen bis in die Renaissance werden auch ihre Erzeugnisse gesammelt werden.

Die Mitgliederzahl ist bei einem Zuwachs von 112 auf 959 gestiegen, der schönste Beweis für das ständig wachsende, echte Kunstinteresse. Für den Jahresbeitrag von 20 M. erhalten die Mitglieder eine wertvolle Publikation, die nicht in den Handel kommt, so im vergangenen Jahre eine Neuausgabe des mittelalterlichen Hausbuches. Für 1913 war die von Prof. Renard bearbeitete Publikation des Schlosses Benrath vorgesehen, da sie aber nicht fertig geworden, wird die für 1914 bestimmte Jahresgabe verteilt, der Goldschmuck der Kaiserin Gisela von Otto v. Falke. Als nächster Tagungsort wurde Nürnberg bestimmt.

*R.*

## VERMISCHTES

Die **Graphische Gesellschaft** (Bruno Cassirer, Berlin W. 35) ladet zur Subskription ein auf die V. außerordentliche Veröffentlichung: **Martin Schongauers Kupferstiche**, herausgegeben von Max Lehrs (121 Abbildungen in genauer Größe der Originale auf 70 Tafeln) M. 60.—. Es wird damit in erster Linie beabsichtigt, Schongauers Werk dem eingehenden Studium und dem Genusse leichter zugänglich zu machen. Sie soll aber auch für diejenigen Sammlungen, die das Werk Schongauers nicht vollständig oder nur in teilweise minderwertigen Abdrücken besitzen, eine Ergänzung ihres Bestandes bilden und ferner auch eine größere Schonung der kostbaren Originalstiche ermöglichen, da diese Reproduktionen für einen großen Teil aller Studien und Untersuchungen vollkommen ausreichen werden. Die Veröffentlichung wird nur dann unternommen, wenn sich eine genügend große Anzahl von Teilnehmern zusammenfindet.

## FORSCHUNGEN

Im Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen (1913, 4. Heft) publiziert Hermann Voss Notizen über **Gemälde und Zeichnungen aus dem Kreise des Michelangelo.** Es werden zuerst einige Arbeiten betrachtet, die in der unmittelbaren Umgebung Michelangelos in Rom entstanden sind, und als deren Urheber Pellegrino Tibaldi und Daniele da Volterra nachgewiesen werden. Dann folgen Werke der florentiner Michelangelonachahmer, wie Carlo Portelli, Francesco Salviati, Angelo Bronzino, Giorgio Vasari und Jacopo Pontormo. Alle Neubenennungen von Bildern und Zeichnungen sind durch eingehende stilkritische Untersuchungen gestützt, zu denen in mehreren Fällen auch gleichzeitige literarische Erwähnungen der in Frage kommenden Bilder hinzutreten. Endlich aber ergeben sich auch interessante Bemerkungen über Wert und Eigentümlichkeit der besprochenen Meister, so daß der Aufsatz schließlich viel mehr bedeutet als die Um- oder Neubenennung einiger Bilder und Zeichnungen. *-l.*

Das Dezemberheft der »Arte« (1913, Heft VI) enthält eine Studie über den bolognesischen Baumeister **Carlo Francesco Dotti** von Aldo Foratti. Sie stellt zuerst das Todesdatum Dottis auf Grund einer Urkunde im Archivio di Sant Isaia zu Bologna auf den 3. Juni 1759 fest; jedoch bleibt auch dieses Datum hypotetisch, da die betreffende Eintragung nur den Vornamen Franciscus, nicht aber den Carlo enthält. Alsdann werden die Arbeiten Dottis untersucht und in eine zeitliche Reihe gesetzt, die vom Arco del Meloncello (erster Entwurf 1718) über die Madonna di San Luca (1726—1763) zur Fassade des Palazzo Agucchi Bosdari (1747—48) führt. Diese und eine große Zahl minder bedeutender Arbeiten werden unter Heranziehung von Urkunden und alten Zeichnungen eingehend besprochen. Die Zuschreibung der Treppe im Palazzo Davia-Bargellini und der Fassade des Palazzo Monti-Salina stützt Foratti mit neuen entscheidenden Gründen. Dagegen lehnt er die Zuschreibung von Santa Maria delle Muratelle schon wegen des Datums (1680) ab und will auch den Bau von San Sigismondo wegen seiner ärmlichen Erfindung und seines plumpen Äußeren nicht als ein Werk Dottis angesehen wissen. *-l.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 19. 30. Januar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DIE UMGESTALTUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES WIENER HOFMUSEUMS*)

### II.

Mit der Umhängung der Säle V, VI und VII und der zugehörigen Kabinette wurde die Umgestaltung des ganzen rechten Flügels der Galerie beendet und der verdienstvolle Leiter dieser Arbeiten, Direktor Glück sowie seine wackeren Gehilfen können mit größter Zufriedenheit auf die geleistete Arbeit zurückblicken. Während der Durchführung der Neuaufstellung lernte man entschieden eine Menge zu, besonders was die Verteilung der Bilder auf die einzelnen Wände anlangt, so daß die neuen drei Säle das den früheren Abteilungen allerseits zuerkannte Lob nicht nur vollauf verdienen, sondern auch zeigen, daß man imstande war, die in der Architektur des Gebäudes selbst gelegenen Mängel glücklich zu bekämpfen und aus höchst unzulänglichen Bildermagazinen Räume des künstlerischen Genusses zu gestalten.

Der Saal V und die angrenzenden Kabinette enthielten früher die österreichischen Bilder des 19. Jahrhunderts. Sie wurden gänzlich weggeräumt, und was von künstlerischer Bedeutung ist, wird bald seine Aufstellung an anderem Orte erhalten. Auf diese Weise wurde ein bedeutender Raum zur Verteilung und Unterbringung der übrigen Schulen des 17. und 18. Jahrhunderts gewonnen, die nun die Säle V und VI nebst der entsprechenden Reihe von Kabinetten einnehmen. Eine strenge Scheidung nach Ländern und Schulen wurde hier nicht vorgenommen, was ja auch nicht nötig ist, wenn man das kosmopolitische Wesen der Kunst jener Zeit bedenkt. Wir finden hier österreichische, deutsche, französische, englische und italienische Bilder in buntem Wechsel und nur die Spanier haben einen Winkel von zwei allerdings nicht recht günstigen Räumen für sich bekommen. Die Gruppierung der Bilder in den einzelnen Abteilungen ist diesmal nach den künstlerischen Qualitäten durchaus getroffen, und man kann sagen mit viel Glück, da manches, was sich bei Zusammenstellung mit Werken von besonders hoher Qualität als nicht ganz ersten Ranges erweisen würde, separiert und mit Gleichwertigem angenehm placiert, von guter Wirkung ist.

Das trifft schon im Saal V zu, dessen grobkörnige, graue Bespannung den Besucher sogleich gewinnt. Die Bilder sind hier recht locker und meist nur in zwei Streifen übereinander gehängt. Fast die ganze untere Reihe der vier Wände nehmen die beliebten Veduten von Belotto ein und wenn sie auch künstlerisch nicht das Beste ihrer Zeit repräsentieren, würde man das Fehlen einer jeden einzelnen dieser berühmten Stadt- und Schlösseransichten, deren langgestrecktes, elegantes Format bei der schütteren Hängung voll zur Geltung kommt, erst recht empfinden. Die übrige Zierde dieses Saales bilden Bilder von Pompeo Batoni, zahlreiche Mengs, einige Angelika Kaufmann, Casanova, Anton von Maron und anderes. Besonders wären hier die großen Hauptstücke, der gegenständlich interessante Francesco Solimena: Kaiser Karl VI., dem das Inventar der Kaiserlichen Galerie überreicht wird (1715), sowie das Gruppenporträt von Johann Zoffani: Großherzog Leopold von Toskana und seine Familie (1992), hervorzuheben.

Auch in dem anstoßenden Kabinett VIII, das ebenso bespannt ist wie der Saal, hängen die Bilder verschiedenster Nationalität nebeneinander, meist kleinere Stücke und Skizzen des 17. und 18. Jahrhunderts. Manches ist neu erworben und vieles aus den Depots hinzugekommen. Der in der letzten Saison »entdeckte« Alessandro Magnasco ist durch zwei schöne Stücke vertreten; das eine, eine virtuose Helldunkelskizze, Mönche bei einer Mahlzeit im Freien darstellend (570a), wurde vor kurzem erworben; das andere, eine Waldlandschaft mit einem Mönch (570b), ist alter Galeriebesitz und nicht nur kunsthistorisch wichtig wegen seiner alten Inventarbezeichnung, sondern auch sehr schön und von einer diesem Meister sonst nicht immer eigenen Wärme des Tones. Als Gegenstück zu diesem Bild hängt eine flotte Skizze von Luca Giordano, der Tanz des David vor der Bundeslade (506a), vor kurzem neu erworben. Während die eben genannten Stücke in der unteren Reihe der mittleren Abteilung dieses Kabinetts hängen, sind in der oberen Reihe die beiden dekorativen römischen Ruinenbilder von Pannini (125, 126), die sich an der Stelle recht gut ausnehmen, ebenso wie die beiden Römerschlachten (524, 527) von Mico Spadaro hervorzuheben. In der nächsten Abteilung dieses Kabinetts sind vorwiegend französische und italienische Bilder gehängt. Die Mittelwand hier, wie alle Mittelwände der gegen Mittag gelegenen Kabinette, spiegeln etwas; diesem Mangel könnte an mancher Stelle durch Entfernung der Schutzgläser aus den Rahmen der Bilder bedeutend abgeholfen werden. An der linken Wand dieser Abteilung prunken die beiden neuerworbenen Veduten von Guardi: der Markusplatz (466a) und das Arsenal in Venedig (466b), mit die besten Stücke dieses Meisters, die im Kunsthandel der letzten Jahre vorkamen. An der rechten Wand bildet das Hauptstück ein Porträt (587) von Nicolas de Largilliere, früher Rigaud zugeschrieben. An der Mittelwand geht die Waldlandschaft (592) von Jean François Millet

*) Vgl. Kunstchronik Heft 11 dieses Jahrgangs und N. F. Jahrgang XXIV, Hefte 24 und 31.

und der Gitarrenspieler (577) von Watteau etwas verloren und es wäre deshalb besser gewesen, diese schönen kleinen Stücke in die Mitte der Wand zu hängen und die übrigen Bilder um sie zu gruppieren.

Die dritte Abteilung des Kabinetts VIII, ein etwas winkeliger und ungleichmäßig beleuchteter Raum, ist seiner jetzigen Verwendung sicher nicht ganz entsprechend. Hier sind nämlich große Schätze, die sechs unzweifelhaften Velasquez der Kaiserlichen Sammlung, untergebracht. Das Grau der Bespannung bekommt ihnen sehr gut, nur das Licht ist so ungünstig, daß es nur wenige Stellen gibt, von denen man die einzelnen Bilder ohne Spiegelung sehen kann. Wenn die provisorischen Rahmen durch breitere, womöglich echte alte ersetzt sein werden, wird diese Reihe wundervoller Porträts sich bedeutend besser ausnehmen. An der Mittelwand sind die Bildnisse des Infanten Don Baltasar Carlos (616) und der Infantin Maria Theresia (617), an der rechten Wand die des Infanten Philipp Prosper (611) und der Infantin Margareta Theresia (615), an der Türwand links das der Infantin Margareta Theresia als Kind (619), rechts das Philipps IV. von Spanien (607) aufgehängt. In dem unmittelbar anstoßenden Kabinett VII sind die übrigen Velasquez und dessen Schule, sowie die wenigen anderen Spanier der Sammlung vereinigt. Der Raum ist für Galeriezwecke denkbar ungünstig. Trotzdem man sich durch die Anbringung einer schrägen Wand bemühte, dem durch den zweiseitigen, ungleichmäßigen Lichteinfall hervorgerufenen Übel abzuhelfen, sind die Bilder zum Teil ohne Licht und spiegeln zum Teil sehr stark. Sie sind in einer einzigen Reihe angeordnet, was bei ihrem gleichmäßigen Format etwas monoton wirkt. Die Mitte der Hauptwand nimmt das schöne Gruppenbildnis von Martinez del Mazo, die Familie des Künstlers darstellend (603), ein, links und rechts davon hängen die Bildnisse Philipps IV. (612) und Isabellas von Spanien (622) von Velasquez, sowie einige Werkstattbilder desselben Meisters, in der Fensternische der beim Publikum so beliebte Johannes (614) von Murillo. Die Mitte der schrägen Wand schmückt eine alte Kopie des Bildnisses der Königin Maria Anna (621a) nach Velasquez. Trotzdem das Gemälde eine Kopie ist, war es wegen seiner großen Qualitäten doch wert, aus dem Depot der Galerie einverleibt zu werden. Rechts und links davon hängen zwei ausgezeichnete Porträts von Coello (597 und 608a), vom selben Meister eines an der Fensterwand (602), daselbst auch zwei Bildnisse von Pantoja de la Cruz (598, 599), darüber das rätselhafte Bild des lachenden Knaben (613), früher eine Zeitlang Velasquez zugeschrieben. An der Mitte der Türwand hängt die Vergänglichkeit (1072), früher Franz Leux, jetzt mit besserem Recht Antonio Pereda zugeschrieben, ein gutes Bild, nur etwas ungünstig beleuchtet; daneben befinden sich zwei Werkstattporträts von Velasquez (605, 618).

Die Erfahrung, daß Rot eine gefährliche Farbe für Galeriebespannungen sei, hatte man schon früher bei Saal II gemacht. Trotzdem versuchte man ein neuerliches Rot in der Bespannung des Saales VI, allerdings diesmal ein tiefes Weinrot. Obgleich die Bilder dieses Saales, vorwiegend Deutsche und Österreicher des 18. Jahrhunderts, meist kräftig in der Farbe sind, wirken sie matt neben der roten Bespannung. Die Bilderverteilung ist auch hier recht günstig getroffen, am besten ist die Wand mit dem heiligen Martin (1688a) von Kremser Schmidt in der Mitte gelungen. Von dem prächtigen Maulpertsch, der heilige Johann von Nepomuk (1612b) kann man nicht behaupten, daß er voll zur Wirkung gelangt, ebensowenig wie die schöne Skizze desselben Meisters (1612), die als Füllsel rechts von der Tür an dieser Wand eingeschoben ist. Gut angeordnet ist auch die Seite der Wand links daneben mit dem Christus auf dem Ölberg (1663) von Paul Troger, wenn auch gelegentlich das Stilleben (1729) von Johann Baptist Drechsler durch etwas Besseres ersetzt werden könnte. An der Hauptwand ist in der Mitte das große Stück: Jupiter und Merkur bei Philemon und Baucis (1550) von Johann Karl Loth angebracht, rechts und links davon andere Stücke von Loth, Tamm und Schuppen. In der oberen Reihe hängen mehrere Gemälde von Joachim von Sandrart, Roos und Tobias Pock, deren Ausstellung in Anbetracht ihrer geringen Qualität vielleicht hätte etwas eingeschränkt werden sollen. In der Mitte der Schmalwand rechts davon hängt das Bildnis Kaiser Karl VI. von Johann Gottfried Auerbach; an dieser Wand sind noch mehrere Schönfeld zu erwähnen. Auf der linken Hälfte der angrenzenden Querwand fallen einige Bilder von Philipp Ferdinand von Hamilton (1193, 1197) angenehm auf.

Das zu diesem Saal gehörige Kabinett IX ist glücklicherweise nicht, wie der Saal, rot, sondern grau wie das vorherige bespannt und hat meist österreichische Bilder des 18. Jahrhunderts und Engländer aufgenommen. Die englischen Porträts in der ersten Abteilung, Hogarth (1719), Raeburn (1720), Wright of Derby (1721), Reynolds (1722), Gainsborough (1723) sind durchweg in den beiden letzten Jahren erst erworben. Sonst sind in dieser Abteilung noch einige gute Zoffani (1990, 1591) und Zucherelli (130, 131) zu nennen. Die zweite Abteilung dieses Kabinetts ist fast ganz den österreichischen Barockskizzen gewidmet, die ebenfalls zum Teil neu erworben sind. Auf der rechten Seite hängen unten die Kreuzigung (1558) und der heilige Peregrinus (1560a) von Kremser Schmidt, letzteres 1910 erworben, der heilige Thomas (1612c) und die Apotheose auf die Kaiserin Maria Theresia (1612d), Skizzen von Maulpertsch, erstere neu erworben, letztere aus der Aquarellsammlung übernommen. In der Mitte hängt das schöne Selbstbildnis von Johann Kupetzky (1579), in der oberen Reihe Christus, der die Gichtbrüchigen heilt, (1585) von Antonio Pellegrini, ein Schlachtenstück (1645) von Georg Philipp Rugendas und die heilige Elisabeth von Daniel Gran. An der Wand gegenüber ist die kleine Skizze zu einem Deckenbilde (1612a), Dianas Aufnahme in den Olymp (1554) von Gran und die Skizze zu einem Deckengemälde (1557a) vom selben Meister, die im Jahre 1911 erworben wurde, hervorzuheben. In der oberen Reihe hängt Christus

und die Samariterin (1559) und Christus, der einen Blinden heilt, (1560) von Kremser Schmidt, nebst einer Gebirgslandschaft (1712) von Josef Orient. In der dritten Abteilung sind eine Reihe von kleinen Bildern österreichischer Maler des 18. Jahrhunderts untergebracht von Seibold, Perg, V. Fischer, Janneck, Lampi d. Ä., das Porträt des letzteren (1728) jüngst erworben, ebenso wie eine Reihe von Porträts von Füger (1725—1527), einige Landschaften von Johann Christian Brand (1700—1703), davon eine besonders schöne (1724), die kürzlich angekauft wurde. Zu dieser Gruppe gehört noch die erste Abteilung des Kabinetts X, wo außer den beiden bekannten Porträts (1582 und 1583) von Balthasar Denner noch einige schöne Stücke von den beiden Hamilton, von Christoph Paudiss und Philipp Peter Ross hervorzuheben wären. Der ziemlich schwache Tobias Pock: die Marter der heiligen Dorothea (1546) wird demnächst durch ein besseres Stück von Martin von Meytens ersetzt werden.

Im Saal VII hatten schon früher die alten deutschen Schulen ihre Aufstellung gefunden. Die neue Bespannung, ein ziemlich neutrales Grün, nimmt sich recht gut aus, doch wäre für diese Bilder zweifellos Weiß, oder, wenn diese Farbe für das ganze Wesen der Sammlung nicht vornehm genug schien, ein lichtes Grau besser am Platz gewesen, und man fragt sich vergebens, warum man dem Münchener guten Vorbild nicht gefolgt ist. Die Schwierigkeit des Hängungsproblems bestand in diesem Saal darin, daß viele Bilder nicht über mittelgroß und die meisten sehr klein sind und sich daher sehr schwer auf den großen Wandflächen und besonders der Höhe nach schlecht verteilen lassen. Mit viel Geschick wurden die ganz kleinen Formate völlig ausgeschieden und in zwei Abteilungen des Kabinetts X zur Aufstellung gebracht. Viele der alten Bilder sind doppelseitig gemalt; bei all diesen wurde, soweit sie rückseitig bemalt sind, die Besichtigung der Kehrseite durch Befestigung in Scharnierrahmen ermöglicht. Die Mitte der Hauptwand nehmen die vier Tafeln von Rueland Frueauf, Christus auf dem Ölberg (1397), die Geißelung (1398), die Kreuztragung (1399) und die Kreuzigung (1400) ein. Da diese Bilder in einer Reihe gehängt sind, tritt die grüne Grundfläche über ihnen etwas zu stark vor. Den linken Flügel nimmt der große Altar (1436) ein, der früher Schäuffelein zugeschrieben wurde und jetzt als oberdeutsche Schule geht. Dieses nicht eben hervorragende Werk soll bald durch etwas Besseres ersetzt werden. Daneben hängt die Kreuzerhöhung (1417), früher oberdeutsch, jetzt Wolf Huber genannt, und die Szene aus einer Heiligenlegende (1492a), österreichisch, aus dem Depot hinzugekommen. Am rechten Flügel der Mittelwand hängt der heilige Christoph und Katharina (1431b) von Jörg Breu d. Ä., aus der Ambrasersammlung hinzugekommen, die Flügel eines Altars aus der Werkstatt des Rueland Frueauf (1402, 1404), die heilige Familie (1478), früher deutsche Schule, jetzt oberdeutsch, Mitte des 16. Jahrhunderts genannt, und die heiligen drei Könige (1395), ebenso wie das vorige Bild bestimmt. Die lockere Hängung der rechten Schmalwand tut dem schönen Pfenningbilde (1396) sehr gut. Rechts und links davon sind die zwei neuerworbenen dreiteiligen Altarbilder (1403a, 1403b) aus dem Kreis Michael Pachers angeordnet. An der Querwand gegenüber hängen in der unteren Reihe das berühmte Selbstbildnis Burgkmairs mit seiner Frau (1405), die beiden Bernhard Strigel: Kaiser Maximilian I. und seine Familie (1425) und die heilige Familie (1430), letzteres auf oberdeutsch bestimmt, die symbolische Darstellung aus der Apostelgeschichte (1418), vormals oberdeutsch genannt, jetzt Wolf Huber zugeschrieben. Darüber sind in zwei Reihen Bilder der Cranachschule angeordnet. Rechts von der Tür hängt die recht schwache Madonna mit dem Kind (1431a) von Jörg Breu d. Ä., aus der Ambrasersammlung hinzugekommen, und das Bildnis des Martin Weiß (1410) von Christoph Amberger. An der anderen Längswand fällt in der Gruppe links von der Tür das sehr gute Porträt (649) auf, das früher Dierick Jacobsz zugeschrieben wurde und nun oberdeutsch genannt wird; in der Mitte hängt der heilige Georg (1431), früher Leonhard Beck, jetzt Burgkmair zugeschrieben. Rechts davon wären die zwei Tafeln mit der Verkündigung Mariä (1438a und b), die 1907 erworben wurden, zu nennen. Auch die beiden Bildnisse (1474a und b) darüber, österreichisch, Mitte des 16. Jahrhunderts, sind neu aus dem Depot hinzugekommen. In der Gruppe rechts von der Tür wiegen die Arbeiten Cranachs und seiner Schule vor.

Das anschließende Kabinett X ist ebenso wie der Saal grün bespannt. Die mittlere Abteilung ist mit den altdeutschen Bildern kleinen Formats, die früher nicht recht zutage traten, zu einer wahren Schatzkammer künstlerischen Grundes geworden. Die Mitte der linken Wand nehmen drei wundervolle Bildnisse (1482—1484) von Holbein d. J. ein; herum angeordnet sind die Heiligen Hieronymus und Leopold von Cranach d. Ä., die heilige Familie (1422) von Altdorfer, das Bildnis Maximilians I. (1426) von Strigel, ein Altar und ein Mädchen (1454) von Cranach d. Ä., Ludwig II. von Ungarn (1428) von Strigel, das ausgezeichnete Bildnis John Chambers (1480) von Holbein d. J., das Bildnis eines Mannes (1473) von Hans Maler zu Schwaz, das männliche Bildnis (1424) von Baldung Grien, das Bildnis eines jungen Mannes (1487a), oberdeutsch um 1525, neu aus dem Depot hinzugekommen, das Bildnis eines Mannes (1439) von Georg Pencz und das Bildnis eines bärtigen Mannes (1476a), oberdeutsch, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, neu aus der Ambrasersammlung hinzugekommen. Auch die Wand gegenüber präsentiert sich als eine Sammlung kleiner Werke von ganz hervorragender Qualität, und erst seit der Umgestaltung dieser Säle kann man wahrnehmen, daß auch Wien eine Sammlung erstklassiger altdeutscher Bilder besitzt. Die Gemälde sind hier in zwei Reihen übereinander angeordnet, in der unteren hängen die Geburt Christi (1421) von Altdorfer, das bekannte Bildnis eines jungen Mannes (1479) von Holbein, das Bildnis der Königin von England Jane Seymour (1481) und das Bildnis

des Dirck Tybis (1485), beide ebenfalls von Holbein d. J., sowie die Eitelkeit (1423) von Baldung Grien. In der oberen Reihe hängen das Bildnis eines Mannes (1455) von Cranach d. Ä., ein männliches Bildnis (1435) von Schäuffelein, Adam und Eva (1459) von dem älteren Cranach, ein weibliches Bildnis (1437) von Schäuffelein, und das oberdeutsche Bildnis eines Mannes (1488), das jetzt Martin Schaffner zugeschrieben ist. Die dritte Abteilung dieses Kabinetts ist Dürer und seiner Werkstatt gewidmet. An der linken Wand ist hier das Allerheiligenbild (1445) ganz isoliert aufgestellt. Es steht auf einem geeigneten Sockel, ist recht gut beleuchtet und man kann es hier jedenfalls um vieles besser sehen, als in der alten Aufstellung. Auch die übrigen Bilder sind gut verteilt. An der Mittelwand hängen in zwei Reihen übereinander ein männliches Bildnis (1443), oberdeutsch, Anfang des 16. Jahrhunderts, Maria mit dem Kinde (1442), das Bildnis eines Mannes (1444) und das Bildnis Johann Klebergers (1445) von Dürer, sowie die kleine heilige Familie (1490) von Schongauer. An der Wand rechts daneben ist die Marter der Zehntausend (1446) von Dürer am Wandstreifen der Türwand oben ein männliches Bildnis (1477) von Hans Brosamer, unten das bekannte Porträt Maximilians I. von Dürer untergebracht.

Anhang: Verzeichnis jener Bilder nach dem bisherigen Galeriekatalog, die aus den Sälen III bis VII und den entsprechenden Kabinetten ausgeschieden wurden und vorläufig nicht ausgestellt werden: 340, 341, 343, 344, 348—353, 355, 356, 359, 361—367, 370—379, 383, 384, 392, 401, 403, 405, 410, 413, 416, 418, 421, 430, 431, 435, 436, 439, 440—442, 447, 449, 350, 467, 468, 472, 477—479, 481, 484, 487, 497—500, 504, 511—514, 517, 522, 526, 530—533, 535—540, 544, 546, 549, 554, 556—558, 560, 561, 563, 565, 569, 570, 574, 575, 578, 582, 587a, 591, 594, 596, 600, 601, 604, 608, 620, 1392—1394, 1406, 1413, 1419, 1433, 1434, 1440, 1449, 1450, 1457, 1463, 1465, 1466, 1471, 1472, 1475—1477, 1486, 1491, 1494, 1533, 1547—1549, 1552, 1553, 1555, 1556, 1562, 1564, 1572—1576, 1580, 1587, 1588, 1597, 1602, 1603, 1613—1622, 1624—1627, 1629—1634, 1634a, 1636, 1638, 1644, 1646—1648, 1651—1655, 1657—1662, 1664—1666, 1669—1672, 1674, 1679, 1680, 1682—1687, 1689—1696, 1698, 1704, 1704a, 1706, 1707, 1708a, 1709—1711, 1713, 1714. *K. M. S.*

## PERSONALIEN

**Die Nachfolge Alfred Lichtwarks.** Noch kaum hatte Lichtwark die Augen geschlossen, als in der Presse die Diskussion über die Frage seiner Nachfolgerschaft einsetzte. Schon lange hieß es, daß Lichtwark selbst testamentarische Verfügungen hinterlassen werde, die natürlich seiner vorgesetzten Behörde gegenüber nur die Form eines Wunsches haben können. Man begreift es, daß die Erhaltung und Vollendung seines Werkes ihm wie eine schwere Sorge am Herzen lagen, als vor Jahresfrist eine ernste Krankheit zum ersten Male den Gedanken an das nahe Ende heraufbeschwor. Allerlei Gerüchte über dieses Testament des Verstorbenen werden nun in den Zeitungen kolportiert und mit Anmerkungen versehen. Ein Professor der Kunstgeschichte wird genannt, der Redakteur einer bekannten Kunstzeitschrift, der Direktor einer städtischen Gemäldegalerie am Rhein. Andere Namen noch stehen in Frage, und das Interesse am Persönlichen überwiegt häufig genug die sachliche Überlegung.

Auch von einer Teilung des Postens ist mehrfach die Rede. Es ist zweifelhaft, ob man eine Persönlichkeit ausfindig machen wird, die Lichtwark in vollem Maße zu ersetzen imstande ist, die mit seinem lebendigen Sinn für das Kunstwerk die außerordentliche Gabe leichtfaßlicher Interpretation verbindet. Und man denkt darum an einen Mann der Propaganda und einen wissenschaftlich geschulten Kenner neben ihm. Vielleicht ein Wunsch des Verstorbenen, vielleicht die Pietät, die sein Werk ganz in seinem Sinne fortgeführt sehen möchte, gab diesen Gedanken ein. Andere betonten mehr, was Lichtwark selbst unerfüllt ließ, und raten zu einer Teilung in dem Sinne, daß bisher vernachlässigte Gebiete wie die Sammlung der Zeichnungen und das Kupferstichkabinett durch einen dazu im besonderen befähigten Beamten verwaltet werden. Auch daß brauchbare Führer und Kataloge ein dringendes Bedürfnis der Kunsthalle sind, wurde nicht mit Unrecht hervorgehoben.

Man braucht durchaus nicht pietätlos und undankbar zu sein, um in dem Wunsch des Verstorbenen nicht das einzige Gesetz der Zukunft zu erblicken. Die Zeit schreitet fort. Und so sehr der neue Mann die selbstverständliche Pflicht haben wird, das Übernommene in würdiger Form zu erhalten und in dem Sinne, in welchem es begonnen wurde, weiter auszubauen, so wenig kann er seines Vorläufers würdig sein, wenn er nicht, ebenso wie dieser es war, der Forderungen seiner Zeit eingedenk ist. Ein Museumsleiter täte gewiß unrecht, sich voreilig allem Neuen in die Arme zu werfen. Lichtwark konnte vielen ein Vorbild sein in der vorsichtigen Art, wie er die Dinge reifen ließ, ehe er zugriff. Hatte er aber einmal etwas für gut erkannt, dann setzte er auch seine ganze Energie dafür ein. Die Hamburger Liebermannsammlung ist das beste Zeichen davon.

Lichtwark hat langsam gebaut. Geduld wird auch die erste Tugend seines Nachfolgers sein müssen. Er wird an der Last dessen zu tragen haben, was er übernimmt. Die neue Kunsthalle, deren Bau und Einrichtung sorgfältig vorbereitet ist, wird in aller Augen Lichtwarks Werk bleiben. So können Jahre vergehen, ehe ein neuer Name sich Geltung verschafft. Denn es wird weniger auf überraschende Taten ankommen, als auf ein kluges und planvolles Richtunggeben, das im Ausbau des Alten schon das Werden des Neuen vorbereitet.

Dr. **August L. Mayer** ist zum Kustos an der Münchener Pinakothek ernannt worden.

## AUSSTELLUNGEN

**Die neue Malerei in Dresden.** Nachdem wir in Emil Richters Kunstsalon kürzlich die italienischen Futuristen kennen zu lernen Gelegenheit hatten, bietet uns derselbe Salon jetzt in 82 Ölgemälden, Aquarellen, Pastellen und Zeichnungen einen Überblick über die Entwicklung des Kubisten Picasso nebst einer Ausstellung von Neger-Plastik, gleichzeitig aber bietet die Galerie Arnold in ungefähr 160 Gemälden und zahlreichen Zeichnungen eine umfassende Anschauung der neuen Malerei expressionistischer Art überhaupt, soweit Deutschland und Österreich dafür in Betracht kommen. Vertreten sind daher vor allem die Russen, die in München ihren Wohnsitz haben, dann natürlich Deutsche in München und Berlin, Schweizer und Österreicher. Der Direktor der Ruhmeshalle in Barmen

Dr. Richard Reiche, einer der Hauptvorkämpfer dieser modernsten Richtung, hat die Ausstellung zusammengebracht und auch das Vorwort für den illustrierten Katalog geschrieben, das in recht geschickter Weise die Absichten der Expressionisten, die Zusammenhänge ihrer Kunst mit den Vorgängern und ihre bisherigen Taten und Erfolge schildert. Daß er dabei ihre Schwächen kaum betont und die Expressionisten stark auf Kosten der Impressionisten feiert, wollen wir ihm nicht allzu sehr nachtragen, denn es liegt in der Natur der Sache und ist wohl nicht so furchtbar ernst gemeint, daß wir meinen müßten, Reiche verstoße den gesamten Impressionismus in den Abgrund der Hölle.

Die Ausstellung in der Galerie Arnold entläßt den Beschauer mit recht gemischten Empfindungen. Da sind einige Gemälde, denen wir mit uneingeschränkter Anerkennung zustimmen müssen — Dr. Reiche hat sich die besten für sein Museum gesichert — da sind weiter eine Reihe von Malereien, denen wir auf Grund der Reicheschen Aufklärungen verstehend, darum verzeihend gegenüberstehen, da sind aber endlich noch recht viele, bei denen man nur von stümpernden Nachahmungen wenig begabter Mitläufer sprechen kann. Auch hierüber wird sich Dr. Reiche keiner Täuschung hingeben; anstatt nur das Beste auszuwählen, wollte er in Übereinstimmung mit der Galerie Arnold »ein möglichst umfassendes Bild von dem augenblicklichen Stande der expressionistischen Malerei in Deutschland und den deutsch-österreichischen Ländern geben«. Und von diesem Standpunkt aus darf man das Unternehmen in der Tat verdienstlich nennen, ganz besonders für Dresden, wo man von der expressionistischen Malerei bisher nur vereinzelte Beispiele gesehen hat, aus denen man sich kein Bild von den Grundsätzen und Zielen der Expressionisten machen konnte. Die Ziele oder anders gesagt, was schließlich bei der ganzen Bewegung herauskommen wird, ist weit weniger durchsichtig und erkennbar, als die Herkunft und die einigenden Gesichtspunkte, von denen die Expressionisten ausgehen. Cézanne[1]) und van Gogh sind die Väter der neuen Anschauung in der Malerei, Paris ist ihrer aller Heimat.

»Seinen Ausdruck will der Expressionist den Dingen geben, er will sie gestalten, wie seine Seele sie sieht, seine innere Not will er in ihrer Gestaltung befreien. Die Seele sieht er in der Einheit, die Erlösung vom steten Wechsel der flüchtigen Erscheinung, und so sieht der neue Künstler hinter den unendlich variierten Einzelschöpfungen den Typus der Form und nimmt den Gegenständen die Unruhe ihrer natürlichen Plastizität. Unter dem wechselnden Spiel des Lichts und der Farben sieht er die Farbigkeit und das Licht, die den Dingen innewohnen, über den Zufälligkeiten momentaner Bewegungen forscht er nach den Gesetzen der Rhythmik. Auflösung ist das Zeichen der impressionistischen Kunst, Zusammenfassung das Ziel des expressionistischen Künstlers, der in die unfaßbare Vielgestaltigkeit der Außenwelt die Einheit seiner inneren Erkenntnis trägt.«

Soweit Dr. Reiche — und diese Sätze sind gewiß sehr viel klarer, als die mystischen und verworrenen Auseinandersetzungen des Russen Kandinsky, bei denen einem an Klarheit der Gedanken und der Darstellung Gewöhnten unwohl werden kann. Aber schließlich war diese unklare Begeisterung, dieses Ringen mit dem Ausdruck immer vorhanden, wenn Künstler neue Wege einschlugen und sich vor allem in der Bekämpfung des Alten, in der Verneinung des Bisherigen zusammen fanden. Und vielleicht sind wir einstigen Vorkämpfer des Impressionismus, allzu sehr verstrickt in die Gedankengänge dieser Malerei von gestern, in alten Anschauungen stecken geblieben, so daß es nur an uns liegt, wenn wir mit den Expressionisten nicht durch Dick und Dünn zu gehen vermögen? Wer weiß das? Nun, jedenfalls wollen wir nicht in den Fehler der Alten von 1888 verfallen, die in den impressionistischen Gebilden der damals Jungen abscheuliche Verirrungen sahen und Zetermordio schrien. Nein, stellen wir mit Reiche auf Grund der Ausstellung fest, daß es in der Tat möglich ist, mit den Mitteln der Expressionisten z. B. mit kubistischer Formung, mit Formen, die aus dem Würfel und ähnlichen geometrischen Körpern gewonnen sind, malerische Werke von völlig organischer Geschlossenheit und starker künstlerischer Wirkung zu schaffen. Man sehe z. B. das Begräbnis von Wladimir von Bechtejeff (geb. 1878 zu Moskau): wie da die fackeltragenden Männer durch die enge Felsenschlucht den mumienartigen Leichnam eilends dahintragen, wie der Rauch der Fackeln sich körperhaft erstarrt über den Leichenzug dahinlegt, das ist so ergreifend stimmungsvoll, daß wir die sonderbare Form kaum bemerken und nur die Größe des dargestellten Vorgangs auf uns wirken lassen. Da ist weiter ein weibliches Bildnis von Alexei von Jawlensky (geb. 1867 zu Moskau), das mit seiner köstlichen Farbengebung — feuriges Rot auf blaugrünem Grunde, rosa Blumenstrauß, fein gelbliches Inkarnat — dekorativ ganz wunderschön wirkt und dabei in der Haltung des gesenkten Kopfes und im Ausdruck innerlicher Versenktheit eine starke seelische Note aufweist. Dekorative Wirkung und Tiefe des Ausdrucks sind hier in vorzüglicher Weise vereint. Ein Stillleben von demselben Künstler hat dieselbe leuchtende Farbenpracht, die Formen der Früchte aber stehen schon an der Grenze, wo sie nicht mehr gegenständlich, sondern nur noch als Farbenträger wirken. Weniger bedeutend ist die Russin Marianna von Werefkin (geb. zu Tula 1870). Das Bild des Schuppens mit der Staffage einer schattenwerfenden Dame, der ein Herr folgt, ist mit seinen grün leuchtenden Mauern und dem tiefen Blau der Schatten, mit den hochaufragenden quadratischen Türmen immerhin nicht ohne Stimmung, und das gilt auch von dem Corpus domini.

Überschaut man die gesamte Ausstellung, so sieht man leicht, daß die Expressionisten mannigfachen Einflüssen unterlegen sind. Da sind Bildnisse von Jawlensky, die unmittelbar an die ägyptischen Mumienbildnisse aus dem Fayum erinnern, da wird man an die Starrheit und den Emailglanz byzantinischer Mosaiken erinnert. Hans von Marées taucht auf in den Hesperiden von Bechtejeff, auch Eugen Carrière in den Bildnissen von Däubler; natürlich haben auch die Primitiven verschiedener Herkunft stark eingewirkt, denn die Vereinfachung, die bei den Primitiven noch selbstverständlich war, ist ja künstlerischer Grundsatz bei den Expressionisten. Andere ausgestellte Werke haben mit dem Expressionismus nur entfernt etwas zu tun, so Albert Weißgerbers Hl. Sebastian,

1) Ob Cézanne selbst sich zu dieser Vaterschaft freudig bekannt haben würde, ist zweifelhaft. Schrieb er doch 1904, der Künstler solle den Geist der Literatur fürchten, der den Maler so oft von seiner richtigen Bahn, dem festgegründeten (concret) Naturstudium abbringe, um sich viel zu lange in unbegreiflichen Spekulationen zu verlieren. Wollte Cézanne doch nur dadurch beweiskräftige Theorien schaffen, daß er die Malerei höher entwickele. »Ich gelange zur logischen Entwicklung dessen, was wir durch das Studium der Natur sehen und empfinden, und brauche mich darum nicht mehr mit der Technik zu beschäftigen, die uns nur das einfache Mittel ist, dem Beschauer sichtbar zu machen, was wir selber empfinden, um seinen Beifall zu erlangen.«

der Tennisplatz von dem Münchner Erbslöh, der als ein vortreffliches impressionistisches Bild bezeichnet werden muß, und die reizvollen Bildnisse mit den feinen auf silbergrau gestimmten Tönen von dem Wiener Kokoschka.

Von den Süddeutschen kann etwa noch Alexander Kanoldt genannt werden, dessen Bilder von San Gimignano und Kreuzgang das Streben, auf Grund von Natureindrücken zu einer monumentalen Vereinfachung zu gelangen, deutlich erkennen lassen. Von Berlin aus haben die Mitglieder der Künstlervereinigung Brücke die Ausstellung beschickt: Pechstein, Heckel, Nolde, Moll, Kirchner und Schmidt-Rottluff. Von Nolde ist eine recht erfreuliche emailhaft aufglänzende Frische See mit Fischerbooten vorhanden, während die übrigen Berliner nicht besonders gut vertreten sind. Überhaupt ist es ein Übelstand der Ausstellung, daß sie so viel Unzulängliches enthält, Unzulängliches auch, wenn man die Grundsätze der Expressionisten an sich gelten läßt. Den Ernst dieser Künstler, ihr ehrliches Streben, zu einem eigenen Stil zu gelangen, wird man nicht in Zweifel ziehen dürfen, aber an ein Ziel werden dabei nur die stärksten Talente kommen, die übrigen Mitläufer, die weitaus größte Mehrzahl, wandeln in der Irre umher und verursachen den trostlosen Gesamteindruck dieser Ausstellung.

Dieser Eindruck verstärkt sich in der großen Picasso-Ausstellung im Kunstsalon Emil Richter. Dieser reich begabte spanische Künstler gilt bekanntlich als der Erfinder des Kubismus und als der konsequenteste eigensinnigste Vertreter dieser Richtung, welche die Natur in mathematische Gebilde, Linien und geometrische Formen auflöst. Bemerkenswert ist, daß neben den Schöpfungen Picassos noch eine ganze Reihe von Negerplastiken ausgestellt sind und zwar deshalb, weil diese nur ethnographisch interessanten Werke Picasso im Jahre 1906 auf den neuen Weg geführt haben sollen, seine Bilder aus geometrischen Elementen aufzubauen. In der Tat wird man den Zusammenhang zwischen den Negerskulpturen und den späteren Schöpfungen Picassos nicht verkennen.

Unter seinen früheren Werken, besonders den Aquarellen und Zeichnungen, findet man ganz vorzügliche Leistungen, so besonders die ganz leicht aber mit fabelhafter Sicherheit hingeworfenen Zeichnungen aus der Welt der Artisten.

Auch das Gemälde »Die Armen am Meere« in ausschließlich bläulichen Tönen ist als Malerei wie als Gefühlsausdruck ein vorzügliches tief ergreifendes Bild. Mit den späteren kubistischen Bildern aber wissen wir leider nichts anzufangen. Im Katalog lesen wir da wohl: Stillleben, Gläser und Flaschen, Stilleben mit Wurst, Blumen, Mandolinenspielerin, La granada — aber auf den Bildern sucht man irgend welche Spur dieser Gegenstände ganz vergeblich. Eines sieht wie das andere aus: mit grauen, braunen und schwärzlichen Tönen ist eine gewisse Harmonie erzielt, und man sieht einen gewissen Aufbau von Linien und angedeuteten geometrischen Körpern, dazwischen hier und da einmal eine Zahl oder einige Buchstaben. Das ist aber auch alles: zwischen den Katalogangaben und den farblosen Flächengebilden einen Zusammenhang herzustellen, ist ganz vergebliches Mühen. Die Auflösung und Vernichtung aller Natureindrücke ist hier bis in ihre äußersten Konsequenzen verfolgt. Wünschen wir dem Künstler, der einst so viel Besseres leistete, daß er auch den Rückweg wieder finde. Was er jetzt schafft, ist methodischer Wahnsinn.

**Frankfurt a. M.** Der Januar war reich an wertvollen und interessanten Ausstellungen. An erster Stelle ist die sehr umfangreiche Munch-Ausstellung hervorzuheben, die der Frankfurter Kunstverein zeigte. Ein Teil der Bilder war von der Kölner Sonderbundausstellung her weiteren Kreisen bekannt. Die Frankfurter Ausstellung war aber imstande, den dort gewonnenen Eindruck sehr zu erweitern und zu vertiefen. Mir scheint, daß sie wirklich Aufschluß geben konnte sowohl über die Entwicklung Munchs des Malers (von dem frühen Strindbergporträt bis zu den Wandmalereien für Kristiania, die ja kürzlich eine ausführliche Würdigung in der »Zeitschrift für bildende Kunst« gefunden haben), wie über die weitspannenden geistigen Probleme seiner Kunst. Auch das graphische Werk Munchs wurde ausführlich gezeigt. Die Ausstellung gehörte zu den eindrucksvollsten und interessantesten, die wir seit langem in Frankfurt gesehen haben. — Gleichzeitig war im Salon Schneider eine bedeutende Thoma-Ausstellung zu sehen, die eine fortlaufende Reihe von Arbeiten vom Jahre 1862 an bis zu einer schon 1914 bezeichneten Landschaft zeigte: Das Verdienstliche der Ausstellung war, daß sie eine Reihe von Bildern enthielt, die bisher kaum öffentlich zu sehen waren, und das Erfreuliche, daß darunter mehrere Bilder von besonders hoher Qualität waren. (So ein erstaunlich breit und kraftvoll komponiertes Mädchenbildnis von 1863, eine Gartenszene von 1877, deren sehr an Courbet gemahnende malerische Haltung von einer prachtvollen Wärme und sonoren Tiefe ist, eine große Frühlingslandschaft von 1894, die zu den ganz reifen und klaren Werken des Meisters gehört, eine Flußlandschaft von 1912 von großer malerischer Delikatesse.) — Im Kunstsalon Schames stellte Heckendorf-Berlin eine größere Kollektion aus: Spätimpressionistische Landschaften von unverkennbar Berliner Prägung, sympathisch durch ihre frische, gesunde, manchmal derbe, nie sehr kultivierte Art. Gleichzeitig sah man bei Schames eine ganze Reihe von Arbeiten viel komplizierterer Art von Bötticher-Hagen, in denen sich eine merkwürdige Diskrepanz von rein malerischen Tendenzen und expressiven Absichten dokumentiert. — Der Kunstsalon Goldschmidt zeigte eine Reihe von Bildern von Franz Marc-München. Marc ist in Frankfurt kein Fremder, besonders durch seine Ausstellungen bei Schames. Die Ausstellung bei Goldschmidt war wertvoll, weil sie die verschiedenen Phasen seines Schaffens zeigte: In einem frühen breit-pointillistischen (im Grunde naturalistischen) Pferdebild, in einem späteren Bild mit zwei liegenden Hirschen von einer prachtvollen Ausgeglichenheit der Komposition und schönen Sicherheit in der maßvollen Stilisierung der Tiere, und in einer Reihe von Bildern der letzten Zeit, die sich in ihren Absichten denen Kandinskys nähern, aber durch festeren formalen Halt doch dessen auflösender Art fern bleiben. *A. W.*

**Frankfurt a. M.** In der **Städtischen Skulpturensammlung** (im Liebighause) ist vorübergehend als Leihgabe aus Frankfurter Privatbesitz ein kleiner Hieronymus mit dem Löwen aus hellem, gelblich-weißem marmorähnlichem Alabaster ausgestellt. Es handelt sich um eine ausgezeichnete, des Materials wegen fast einzigartige Arbeit Riemenschneiders. Abgebildet und besprochen ist die Figur meines Wissens nur in der »Hessen-Kunst« von 1909. Nach Frankfurt gelangte sie kürzlich aus der Vente Aynard, in der sie als italienische Arbeit versteigert wurde. Das Stück zeigt ganz evident die Merkmale des Riemenschneiderschen Stiles in der Gesichts- und Handbildung, im Faltenwurf bis in alle Details hinein. Die fast zum Raffinement gewordenen handwerklichen Fähigkeiten des Meisters kann kaum ein anderes Werk Riemenschneiders in verblüffenderer Weise dokumentieren. Das weiche, zu feinsten Modellierungen und Unterschneidungen auffordernde Material mußte seinen Neigungen sehr entgegen-

kommen. Die außerordentlich zierliche, ja preziöse Art der Figur wird durch den fast elfenbeinartig feinen Charkter des Materials noch unterstrichen; ihr eint sich in fast amüsanter, und doch eminent charakteristischer Weise eine gewisse bürgerliche Befangenheit. Die Vereinigung dieser beiden Eigenschaften mit der erstaunlichen technischen traditionellen Meisterschaft ergibt ein überaus charakteristisches und charaktervolles Bild Riemenschneiderscher Kunst. *A. W.*

In der **Galerie Thannhauser** in **München** fand im Januar eine große Ausstellung von **Arbeiten Kandinskys** statt, die eine Würdigung seines Schaffens fordert. Es sollte selbstverständlich sein, daß man einem subjektiv so tiefernsten und objektiv so interessanten Maler wie Kandinsky nicht mit den einfältigen Witzen beikommen kann, die sich das Publikum mit seinen Rezensenten zu leisten liebt, wenn es für irgend eine ungewohnte Sache keine Maßstäbe hat. Wenn es mir nun hier nicht gelingt, die Liebe, die ich für die Werke des neuen Kandinsky habe, so mitzuteilen, daß eine ähnliche Empfindung in anderen wach wird (diese Aufgabe übersteigt ohnedies die Grenzen eines Chronikberichtes), so ist doch eins zu unternehmen: man kann das Problem Kandinskys wenigstens zu stellen versuchen. Die Ausstellung bringt einige ausgewählte Proben der Arbeit des früheren Kandinsky. Ich leugne nicht, daß mir diese Arbeiten künstlerisch belanglos, ja zum Teil unerträglich erscheinen. Ich sehe darin fast nichts als kunstgewerbliche Plakate, die von anderen ebensogut und besser gemacht worden sind. Man tritt Dingen gegenüber, die wie eine wunderliche Vermischung gewisser banaler Münchnereien von 1900 mit stofflichen und formalen Elementen russischer Volkskunst aussehen. Das Einzige, was an diesen Dingen aus dem vorigen Jahrzehnt interessieren kann, ist eben das, was in ihnen schon über ihre Art hinauszugehen scheint: gewisse malerische Bewegungen, eine ungemeine Freude an starker Farbe und das (hier allerdings noch kunstgewerblich erstickte) Bedürfnis nach einem Ausdruck ideeller Lebenszusammenhänge, nach einer (hier allerdings unfreiwillig travestierten) Metaphysik. Nun steht die Frage so: was beweist diese ältere Praxis gegen den Kandinsky von heute? Sie beweist nicht nur nichts gegen ihn, sondern sogar einiges für ihn. Sie beweist, daß ihm eine gegenständliche Malerei nicht die gegebene Aufgabe ist. In ihr würde er es zwar sicher zu einem achtbaren Maß gebracht haben. Aber er hätte in ihr niemals das sagen können, was ihn bewegt und ihn bedeutend macht. Seine Begabung trieb ihn mit Ausschließlichkeit dem zu, was er heute schafft, und das Unbedingte dieser Ausschließlichkeit ist gerade das Überzeugende an seinem Wollen und an seinem Vollbringen. Er könnte das, was er heute leistet, unmöglich mit diesem wundervollen Radikalismus der künstlerischen Gesinnung und mit dieser prächtigen Freiheit und Bestimmtheit der Exekutive leisten, wenn er zu gegenständlicher Kunst irgend ein Verhältnis hätte — oder auch bloß je einmal gehabt hätte. Daß sein neues Schaffen auch auf den Mißtrauischen immer wie eine Sache wirkt, in der zum wenigsten kein Bruch ist, wie eine Sache, die weiß, was sie will, dies kann nur sein, weil er restlos in seiner neuen Sache aufgeht. Es ist undenkbar, daß er zu den Aufgaben gegenständlicher Kunst je ein anderes als ein unoriginelles Verhältnis gehabt hätte. Wäre es nicht so, hätte das Gegenständliche für seine Begabung mehr sein können als eine Hemmung, unter der seine künstlerische Kraft geradezu verschwindet, wäre er dem Gegenständlichen gegenüber je etwas anderes gewesen als hilflos und im besten Fall ziemlich konventionell, dann, gerade dann hätte man heute Grund, an ihm zu zweifeln — aber dann wäre das Heutige, dies außerordentliche Heutige eben auch nicht da. Die Ausschließlichkeit der Kunstlogik des neuen, des modernen Kandinsky ist aber nicht nur ein Problem seiner individuellen Spannung, seiner persönlichen künstlerischen Energie, seiner Entwicklung, sondern auch ein Problem der Rasse und der Zeit. Ein Problem der Rasse. Kandinsky ist Russe. Wir müssen wissen, was das heißt. Er ist der Sohn einer Nation, die mit der zivilisierten Malerei des Westens nur in relativ künstlicher, jedenfalls nicht in sehr organischer Verbindung steht. Es gibt keinen einzigen bedeutenden russischen Naturalisten, keinen einzigen bedeutenden russischen Impressionisten. Schon unter diesem Gesichtspunkt erscheint es ausgeschlossen, daß Kandinsky in der Stuckschule je einen ihm organischen Ausdruck hätte lernen können. Andererseits bestand und besteht in Rußland eine Tradition der Volkskunst, deren prachtvollen, von tiefster Symbolik erfüllten Barbarismus wir noch lange nicht genug gewürdigt haben. Aus dieser Tradition sind Kandinsky wichtige Einflüsse gekommen. Sie erklären das an ihm, was man — im besten Sinne des Wortes — eben das Barbarische nennen könnte. Die russische Psyche gab ihm noch mehr. Sie gab ihm (gerade in der sozialen Bedingtheit, in der sie heute erscheint) das Radikale, bis zum Nihilismus Radikale und das Dialektische. Aber wohlgemerkt: so dialektisch Kandinsky als Maler wie als Theoretiker erscheint, seine Dialektik ist nicht dialektisch in unserem westeuropäischen Sinn. Sie ist dialektisch in einem spezifisch russischen Sinn. Der Reiz der russischen Dialektik besteht nicht in dem logischen Ergebnis, überhaupt nicht in einem rationalistischen Wert, sondern gleichsam im Vegetativen. Die russische Dialektik reizt als Vegetation der russischen Psyche. So wäre es auch verkehrt, von Kandinskys Schriften eine rationelle Belehrung zu fordern. Wo seine Schriften das Rationale im westeuropäischen Sinn, das Lateinische geben wollen (und sie scheinen es manchmal gerade darauf angelegt zu haben), sind sie immer irgendwie dürftig. Aber dies ist eben nicht das Entscheidende an ihnen. Kandinskys Dialektik muß, wiewohl sie subjektiv oft einfach rational sein will, als irrational, als russisch-mystische Dialektik verstanden oder vielmehr gefühlt werden: die Dialektik seiner Gedichte wie die seiner Bilder. Es ist immer — ich sage dies Wort, obwohl es zu billigen Witzen Anlaß geben wird — irgendwie das Absurde der russischen Seele, das die letzten Geheimnisse seiner Dichtung und seiner Bilder birgt: aber dies Absurde ist mit einer Intensität erlebt, dies Unsinnige ist in seiner vegetativen Notwendigkeit mit einer Gewalt gefühlt, die etwas Großes hervorbringt. Weiter ist aller dieser russische Radikalismus, dies Barbarische, das in den Farben so weit geht, daß es die unmittelbare physische Macht der Farben in Bewegung setzt und uns physisch bis zum Blenden ergreift, weiter ist auch dies Dialektische und Mystische — das übrigens Klarheit nicht ausschließt — ein Kapitel unserer Zeit überhaupt. Alle diese Züge vereinigen sich in einem Konzentrationspunkt: in dem Problem des Gegenstandes. Es würde zu weit führen, hier den Untergang des natürlichen Objekts in der Kunst zu analysieren. Die Tatsache besteht, und sie ist weder zu leugnen noch zu bedauern. Kandinsky ist der radikalste Ausdruck dieser Entwicklung. Stück für Stück fällt das natürliche (physische) Objekt. Es bleibt zuletzt lediglich ein Wagverhältnis von Farben und Strichen, Flächen und Linien, Massen und Punkten. Aber es wäre verkehrt, diese Welt als etwas Beziehungsloses zu betrachten. Daß diese Farben da und da sitzen, daß sie in dieser Ausdehnung geboten werden, daß diese Linie so, dieser Fleck so sitzt,

ist nicht — oder jedenfalls nicht bloß — durch ein losgelöstes Harmoniegesetz begründet, sondern durch einen Zusammenhang mit ebenso irrationalen als zwingenden Erlebnissen der Seele. Emotionen, die sich nicht begreifen lassen, aber stark und eindeutig sind, setzen sich in farbige Äquivalente um. Mit Worten wie »Musik der Farben« ist es noch nicht getan. Es handelt sich bei Kandinsky um die direkte malerisch-farbige Verwirklichung von Empfindungszuständen. Das rein Seelische in aller seiner Mystik soll im Bild objektiv werden — ohne das Medium des Gegenständlichen, ohne Umleitung der Ekstase über ein konkretes Ding. Der ist zu beklagen, der nicht sieht, daß dies Werk hier mit einer begeisterten Glut des Temperaments und mit einer fabelhaften Präzision zugleich getan ist. Was uns von Kandinsky trennt, ist schließlich nur die Trägheit unserer seelischen Sensationen, das Ungeistige, Unvisionäre unseres Erlebens, das dumpf Gegenständliche unserer Erfahrungen. Er ist in einer herrlichen Klarheit hoch über diesen Dingen zu Hause. Aber man verstehe dies nicht falsch. Er ist kein Spiritist. Er hat einen prachtvollen animalischen Untergrund. Dieser Mann, der das Geistige in der Kunst verkündet, liebt die Farbe mit einem kraftvollen, animalischen Instinkt. Er liebt ihren sinnlichen Blendwert. Keine bedeutende Kunst, die das nicht hätte: von Delacroix bis zu unseren Tagen. Ärgert es einige, daß er ein Russe ist? Je nun — es sollte gleichgültig sein, woher Großes kommt. Aber wenn heute die merkwürdigsten Einflüsse weder von Frankreich noch von Deutschland kommen, wenn der Futurismus aus Italien, der Kubismus aus Spanien, Kandinskys symbolischer Kolorismus aus Rußland kommt, so bedeutet das vielleicht, daß drei Nationen, die zurückstanden, die kein neunzehntes Jahrhundert hatten, sich mit neuen künstlerischen Ideologien erheben, und daß sie das um so radikaler tun, je ärmer ihre jüngsten Überlieferungen sind. Sei das, wie es will. Entscheidend bleibt in Kunstdingen zuletzt nicht derlei kunstpsychologische Reflexion, sondern die Erscheinung des Bildes. Man muß in solchen Dingen rein persönlich bekennen. Mir ist eine Tafel Kandinskys immer eine der stärksten künstlerischen Erregungen, die mich betreffen können. Ich weiß es schließlich nicht zu erklären. Das Gefühl ist ganz komplex, ganz unauflösbar, aber es ist eines der entschiedensten und formalsten, die ich erlebt habe. *W. H.*

**Straßburg i. Els.** Neu ausgestellt sind im Elsässischen Kunsthaus 44 Ölgemälde, Aquarelle und farbige Zeichnungen des Malers Werner Mollweide (Kehl a. Rh.). Der junge Künstler ist ein Schüler von Professor Lothar von Seebach und zeigt in seinen Arbeiten noch die Grundlagen seines Meisters, dessen Art er in seinen Landschaften noch rein widerspiegelt. Am besten erscheint Mollweide in seinen Aquarellen, deren Motive vorzugsweise den Niederungen zu beiden Seiten des Oberrheins entnommen sind. Einige Porträts verdienen wegen der Frische der Wiedergabe erwähnt zu werden. Mollweide hat auch die maltechnischen Ergebnisse von Seebachs praktisch durch Herstellung von Farben und Malmitteln nach eigenem Rezept verwertet. *K.*

## SAMMLUNGEN

**Leipzig.** Im Städtischen Museum sind zurzeit die **Neuerwerbungen der Graphischen Sammlung** ausgestellt. Man verläßt die Räume mit der Empfindung, daß eine vorsichtige, aber entschlossene Hand an dem Ausbau dieser Sammlung arbeitet. Es ist im Grunde erstaunlich, wie viel und wie viel Gutes Dr. Hermann Voss in der relativ kurzen Zeit seiner Tätigkeit zusammengebracht hat. Und dies mit Mitteln, die offenbar in einem nicht ganz gerechten Verhältnis zum Gesamtetat des Museums stehen. Eine auch nur geringe Erhöhung der Ankaufsmittel wird sogleich die sichtbarsten Folgen haben. Es ist doch beschämend, daß bisher die neuere französische Graphik nur durch ein paar Namen zweiten oder dritten Ranges vertreten war, die man am besten nicht nennt. Dr. Voss hat Arbeiten von Manet, Meryon, Pissarro, Corot, Delacroix, Daumier und Gavarni, Toulouse-Lautrec gekauft, zwar gute und charakteristische Blätter, aber abgesehen von Manet, der mit ca. zehn und Meryon, der mit vier Arbeiten vertreten ist, sieht man immer nur das Anstandsexemplar. Bedeutende Graphiker wie Forain und Steinlen konnten auch jetzt noch nicht berücksichtigt werden. Und wie viele Namen wären noch zu nennen. Von Edvard Munch gab es bisher nichts; jetzt sind wenigstens zwei große Lithographien vorhanden, darunter das »Sterbezimmer«. Die bekannten Namen der jüngeren englischen Graphiker fehlten fast ganz. Hier hat Dr. Voss sehr glücklich gewählt: Seymour Haden, Brangwyn, Pennell, Cameron, Muirhead Bone (dieses Blatt ist leider nicht besonders charakteristisch), Francis Dodd, Fitton u. a. Man sieht, welche Lücken hier klafften. Niemand wird von der Leipziger Graphischen Sammlung verlangen, daß sie mit den Berliner, Dresdener, Münchener Kabinetten konkurrieren soll. Aber eine gewisse Vollständigkeit der historischen Übersicht kann und muß erreicht werden. Man muß sich im Studiensaal allgemein unterrichten können, wenn auch zunächst nur obenhin. — Die Bestände der deutschen Graphik sind mit Glück ergänzt. Es hat seinen guten Sinn, wenn man in Leipzig vor allem Leipziger Graphik sammelt. Die bekanntlich sehr reichen Klinger- und Greinersammlungen hat man ein wenig aufgefüllt, Arbeiten von Alois Kolb, R. Bossert, W. Tiemann, Erich Gruner, Walter Zeising u. a. neu hinzugekauft. Liebermann war immer schon recht gut vertreten. Neu hinzu gekommen sind u. a. die rad. Porträts Brinkmann und Goldschmidt. Man erwähnt noch Slevogt, Corinth, überraschend frische und technisch sichere Lithographien von Robert Sterl, Hans Meid mit seinem Othellozyklus, Willi Geigers Stierkampf, feine Kaltnadellandschaften von J. V. Cissarz. *E. B.*

**Straßburg i. Els.** Der Lehrer für Goldschmiedekunst an der Straßburger Kunstgewerbeschule, Ph. Oberle, fertigte vor mehreren Jahren eine »Johannesschüssel« an, wie sie in der Renaissancezeit und bereits früher bei Johannesfesttagen auf den Altären aufgestellt wurden. Das Werk zeigt das Haupt Johannes des Täufers in Überlebensgröße. Die Arbeit lehnt sich bei durchaus moderner Auffassung an die Stilistik des späteren Mittelalters an, sie ist ganz aus Silber getrieben und teilweise vergoldet; ihr Gewicht beträgt dreißig Pfund. Dieses auf der letzten Weltausstellung zu Brüssel ausgestellt gewesene Kunstwerk ist nun für den Münsterschatz erworben worden. Der Straßburger Münsterverein hat die nötigen Mittel zusammengebracht; er erfreute sich hierbei einer Unterstützung des Kaiserlichen Statthalters Grafen von Wedel, welcher 1500 Mark zur Verfügung stellte. *K.*

## VERMISCHTES

Zu dem Kapitel der **Berliner Kunstpflege** ist eine folgenreiche Tat zu verzeichnen. Die Kunstdeputation beschloß, in Zukunft Ehrenmedaillen zu besonderer Auszeichnung an Künstler zu verleihen. Den staatlich abgestempelten Künstlern werden sich also fortan die von den städtischen Behörden sanktionierten anreihen. Ein wichtiger Fortschritt der städtischen Kunstpflege, die sich zunächst nach und nach alle bureaukratischen Hilfsmittel beilegt, ehe sie an die Förderung der Kunst selbst zu denken beginnt. Daß man aber beschließen würde, zu dem Zweck eine neue Medaille zu prägen, hätten auch die ärgsten Skeptiker kaum erwartet.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 20. 6. Februar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## STREIFZUG DURCH DIE PARISER KUNSTSÄLE

Neue Kunstoffenbarungen hat die erste Hälfte des Winters nicht gezeitigt. Der Herbstsalon scheint seine Sturm- und Drangperiode abgeschlossen zu haben: der kubistischen Bewegung oder anderen Aufwieglern den Zutritt verweigern, war die Losung dieses Jahres. Die Gemäßigten aber verstanden darum nicht, das Niveau der Ausstellung zu heben. Zu schnell nehmen derartige Veranstaltungen den Charakter der Altersversorgung für pensionsberechtigte Mitglieder an, wenn ihnen nicht junge Talente, mögen sie sich zu Anfang auch noch so »absurd gebärden«, zugesetzt werden. Die Richtschnur der »mittleren Linie« hat auch hier wie kürzlich in Berlin Fiasko gemacht. »Der goldene Mittelweg«, so beliebt und brauchbar für Ausflüge ins Moralische, erfährt im Ästhetischen eine Umwertung ins Bleierne. Gleicht das künstlerische Schaffen nicht einem Dahinwandeln auf schmalsten Pfaden, an allen Abgründen der Trivialität und Langeweile vorbei, hinauf zu den Höhen einer extremen Sensibilität? Was soll da die »mittlere Linie«? Ja, wenn man mit der »mittleren Linie« noch das Seil meinen möchte, über das der Künstler wie ein Seiltänzer balanciert gleich dem, für den Zarathustra bangt: »Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.« Auf diesem Seil jedenfalls wird nicht die tragische Erscheinung des Künstlers, sondern nur die groteske einer mit allen Kunstanschauungen jonglierenden Ausstellungsleitung und -jury sichtbar.

Auch in den Kunstsälen tauchte kein neuer Name, dem man ein Klingen durch die Welt voraussagen könnte, auf. Nur die Alterproben kamen zu Wort.

Bei Druet gab es eine Kollektion von Flandrin zu sehen. Noch immer geht er den »Mittelweg« zwischen Freske und Staffeleibild, aber auch hier möchte ich ihn nicht golden nennen. Man stößt sich zuweilen an einer gewissen Leere, und zuweilen ist es die Fülle an Detail, die man dem dekorativen Grundgedanken zulieb vereinfacht und zusammengezogen sehen möchte. Auch Deziré in reizvollen Bildern aus der römischen Campagna versucht, großzügiges Zusammenfassen mit einer gewissen Gefälligkeit und Salonfähigkeit zu verbinden. Er suchte und fand den Anschluß an das zahlende Publikum. Sympathisch waren die Landschaften und Figurenbilder des Schweizers Charles Montag. Manches erinnerte an Flandrin, an Manguin, eine eigene herbe Note aber ließ zumeist die Vorbilder vergessen. Es ist dabei interessant, festzustellen, daß der Postimpressionismus seinen Adepten ein ebenso sicheres Handwerk lehrt als frühere Schulen. Das Gelernte wenden dann verschiedene Temperamente auf verschiedene Weise an.

Stärkere Kunstgenüsse boten die Ausstellungen bei Bernheim. Signac zeigte sich ganz auf der Höhe. Lehrreich war es, neben einem erst jüngst entstandenen Bild »Die Cité von Paris« eine Seinelandschaft von 1899 zu sehen. Das ältere Bild geht in seiner divisionistischen Technik lange nicht so weit, aber mit absoluter Folgerichtigkeit ist die Cité mit ihren scharf gegen einander abgegrenzten und doch wieder sich harmonisch vereinigenden Farbflecken daraus entwickelt. Und welche schöne Patina hat die Landschaft von 1899 angesetzt! Man überlegt sich, was werden die Menschen in 100, 200 Jahren zu den Bildern der heutigen sagen? Mag ein Signac dann auch noch so kühl und doktrinär wirken, man kann seinen Bildern eine Frische und Leuchtkraft voraussagen, die unter allen Umständen einen Genuß auch für spätere Zeit sichern. — Von Vuillard waren eine Reihe neuer dekorativer Paneele und Entwürfe zu sehen. Losgelöst von der Wand, der sie in Stimmung und Farbe angepaßt sind, wirken derartige Arbeiten immer mangelhaft. Aber entsprechen solche großen Formate überhaupt seiner nervösen, andeutenden Pinselführung? Die Vorzüge dieser Malweise zeigten bruchstückweise einige Stilleben auf seinen dekorativen Bildern und besonders eine den Mund sich rot anmalende Frau, ein Pastell von unvergleichlichem Esprit und delikatem Farbenzusammenklang.

An Werken Cézannes konnte man sich mehrmals erfreuen. Einmal hatte Blot eine Sammlung von Aquarellen vereinigt, ein anderes Mal zeigte Bernheim Ölgemälde und Aquarellstudien. Für den, der die Sammlung Pellerin kennt, konnten die Bilder, die man bei Bernheim sah, nichts Neues sagen; immerhin bereitet der Anblick einer Landschaft Cézannes, z. B. des »Jas de Bouffan«, eine Landschaft, die auch auf der Centennale ausgestellt war, einen die Sinne und den Geist restlos befriedigenden Genuß, wie man ihn nur von dem Anhören einer Beethovenschen Symphonie her kennt: so stark konstruiert, so reich differenziert, so erwärmend und beglückend wie diese Musik empfand man dieses Bild. Neue Aufschlüsse hingegen gaben die Aquarelle, besonders die Landschaftsstudien von Aix, die Blot vorführte. Sie verhalten sich zu den Ölbildern ähnlich wie bei Rodin die gezeichneten Bewegungsstudien zu den Skulpturen. Hier ist es das Geschick, das Wesentliche einer Gebärde, den Rhythmus eines Körpers, wie er am überzeugendsten für das Auge des Künstlers in Erscheinung trat, abzufangen und zu notieren, blitzschnell, mit möglichster Ausschaltung der verändernden Zeit und aller hemmenden Materie. Bei Cézanne ist ein ebenso schöpfe-

rischer Wille rege: Mit Aquarellfarben der flüchtigsten aber unmittelbarsten aller Malweisen, spürt er der inneren Balance in einem Naturausschnitt nach. So sind die Formen auf ein paar Hauptlinien, aber von äußerster Tragfähigkeit, und auf ein paar gegen einander abgewogene Farbflächen reduziert. Aber von solchen Studien aus läßt sich dann sicher weiterbauen. Gerade aus diesen Aquarellstudien erhellt, mit welchen Widerständen innerlich begründeter Art Cézanne zu kämpfen hatte. Daher gewisse Deformationen, die gleichsam seismographisch die heftige Erregung des schaffenden Künstlers kundtun.

Wie blaß und fadenscheinig wirkt Aman-Jean, wenn man von Cézanne her zu ihm kommt! Die Galerie Manzi gab eine Übersicht über sein Lebenswerk. Ein brav gemaltes Porträt des Bildhauers Dampt von 1894 trägt auf dem Rahmen die Aufschrift: Volo, volo! Wie ein Angstschrei zieht dieses Volo durch die ganze Entwicklung Aman-Jeans hindurch; er möchte wohl, aber er kann nicht. Im Bann der englischen Präraffaeliten werden seine Bilder immer vaporoser, die Gebärden immer müder; nur ein angeborener Geschmack hält die Bilder noch aufrecht, aber Geschmack allein bringt kein starkes Kunstwerk zuwege. Auf einem großen Pleinairbild sind drei Personen mit zwei Hunden dargestellt. Eine jede der Personen sieht in eine andere Ecke, so fade ist es ihnen zumut voreinander; aber es sieht auch so aus, als wendeten sie sich gelangweilt von ihren eigenen Porträts ab. Die Dame nebenan hingegen lächelt mich elegisch an. Volo, volo, erscholl ihr vielleicht eine Stimme, aber es war wohl die Stimme eines Eunuchen.

Der Ausstellung Aman-Jean folgte eine Versteigerung eines Teiles seiner Werke. Für ein paar Dutzend Bilder wurden etwa 50000 Frs. eingenommen.

Im Musée des Arts Décoratifs hat eben Manzana-Pissarro, der Sohn des Malers Pissarro, eine umfassende Ausstellung von Bildern, Gouachen, Radierungen, Teppichen, Möbeln, gemalten Gläsern. Bedeutet dekorative Kunst nur das Schmücken irgend eines Materials mit Traumgestalten, Tieren oder Ornamenten von gefälligen Linien und Farben, so ist Manzana ein bewunderungswürdiger Künstler; kaum einer möchte es mit ihm an Reichtum der Phantasie, an Mannigfaltigkeit handwerklicher Tätigkeit aufnehmen. Bedeutet aber dekorative Kunst das Unterordnen des Künstlers unter bestimmte Stilgesetze nebst dem Respekt vor der Eigenart eines Materials, so hält kaum eines der ausgestellten Werke einer Kritik, die auf diese Weise ihm käme, stand. Manzana führt den Beschauer nach Arabien und Indien, an die Gestade des Ganges und des Nils, in Landschaften voll fabelhafter Frauen und exotischen Geflügels — ein Schwelger, aber kein Gestalter. Und kein Material ist vor ihm sicher, nicht die Marmorplatte einer Kommode, kein Wollfaden, der zum Wirken eines Teppichs dienen könnte, keine Glasschale, kein Wandschirm, kein Spiegel. Über alles ergießen sich — gleichermaßen, das ist das Schlimme —, seine Träume. Dabei könnte man ihm nicht einmal mangelndes Naturstudium vorwerfen; Skizzen von Frauenakten, von Hühnern und Schwänen zeigen eine rassige Beobachtungsgabe; woran es fehlt, das ist die Anwendung, die Umformung zum Ornament. Beim Übergang zur angewandten Kunst, statt daß die Form sich strafft, verlottert sie. Der Impressionismus des Vaters lebt zu stark in seinem Blut. Reichte es bei ihm vielleicht nicht zum originalen freien Künstler aus, so stellt doch der Impressionist, der in ihm steckt, fortwährend dem dekorativen Künstler ein Bein.

In den Sälen neben Manzana findet eine Ausstellung japanischer Holzschnitte und Kunstgegenstände statt: eine gefährliche Nachbarschaft. Wäre man nicht klar, woran es Manzana gebricht, ein Blick in die Räume nebenan brächte schnell die Erleuchtung. Auch hier ist Phantasie, Lust am Fabulieren, Trieb zum Schmücken und Freude an vielerlei Material. Aber kein Metall, kein Holz berührt der Japaner mit Handwerkszeug, keine Linie zieht er, keine Farbe trägt er auf, ohne daß eine heilige Notwendigkeit es rechtfertige.

*A. D.*

## NEKROLOGE

Am 22. Januar d. J. starb in Eutin im 75. Lebensjahre der holsteinische Landschaftsmaler **Johannes Vahldiek.** Er war selbst bei seinen landsmännischen Berufsgenossen nur wenig bekannt, und seine über ein nur bescheidenes Maß des Könnens selten hinausgehenden Arbeiten waren auch nur auf lokalen Ausstellungen vereinzelt anzutreffen.

## PERSONALIEN

**Wilhelm Bode** ist in den erblichen Adelsstand erhoben worden. Wir brauchen unsere Leser nicht auf die Bedeutung eines Mannes hinzuweisen, der so sehr die zentrale Persönlichkeit nicht nur der deutschen Kunstwissenschaft, sondern des heutigen Kunstlebens überhaupt ist, daß in der ganzen Welt sein Name zu den bekanntesten zählt. Den vielen Ehrungen, die ihm zuteil wurden, reiht sich diese neue als eine der nur in seltensten Ausnahmefällen verliehenen an.

**Wolfgang Helbigs 75. Geburtstag.** Als jüngst der berühmte dänische Brauer und Kunstfreund Carl Jacobsen starb, war natürlicherweise in den Nekrologen hauptsächlich von dem größten seiner Werke, der Glyptothek »Ny-Carlsberg« die Rede. Merkwürdigerweise waren aber dabei fast niemals seine getreuen Helfer Wolfgang Helbig in Rom und Paul Arndt in München genannt. Was oder wie wäre die wunderbare Kopenhagener Sammlung, die Jacobsens Mittel und sein Kunsteifer vereinigt haben, geworden ohne Wolfgang Helbigs 25jährige Mitarbeit, der jetzt am 2. Februar in voller geistiger Frische, wenn auch körperlich etwas unter den Beschwerden des Alters leidend, seinen 75. Geburtstag feierte? — In dem Vorwort zu der III. Auflage von Helbigs unentbehrlichem »Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom«, den Amelung, Reisch und Weege jetzt neu herausgegeben haben, ist betont, daß, trotzdem der Alte von der Villa Lante sich der Neubearbeitung seines Führers nicht mehr widmen konnte, er doch noch fleißig im Hause die Resultate der neueren Forschungen zu einer dritten Ausgabe seines großen und bedeutenden Werkes »Das homerische Epos an den Denkmälern erläutert« zusammenträgt. — Wolfgang Helbig ist am 2. Februar 1839 zu Dresden als Sohn eines Gymnasialdirektors geboren; seine Jugendbildung beruhte nicht allein auf der üblichen Gymnasialerziehung, sondern war auf die verschiedenartigsten Gegen-

stände gerichtet. Aus dieser frühen Jugend, in der er auch mineralogische Studien trieb, hat er seine für die Archäologie so wichtigen Kenntnisse in der Unterscheidung von Marmor- und Steinarten gewonnen. Helbig studierte in Göttingen und in Bonn und trat dort in intime Beziehung zu Otto Jahn, Friedrich Ritschl und Welcker, die alle drei mächtigen Einfluß auf seinen Bildungsgang ausübten. Er promovierte 1861 in Bonn mit einer Dissertation über Bühnenfragen und traf am 11. Oktober 1862 in Rom als Stipendiat des damals preußischen, jetzt deutschen Archäologischen Institutes ein. Am 11. Oktober 1912 konnte er das 50jährige Jubiläum seines römischen Aufenthaltes feiern. Wolfgang Helbig ist Römer geworden und ein Deutscher geblieben; dazu trat er durch seine geistvolle Gemahlin, eine russische Prinzessin, in die Kreise der internationalen römischen Aristokratie. Es war für das Deutsche Archäologische Institut, in dessen Mitleitung Helbig 1865 berufen wurde, nichts Geringes, daß an seiner Spitze ein Weltmann stand, der mit allen Nationen die freundschaftlichsten Beziehungen anknüpfen konnte und es verstand, der sympathische Mittelpunkt eines internationalen Gelehrtenkreises zu werden. Tempi passati! Als sich um die Mitte der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts die Zentralleitung des Deutschen Archäologischen Institutes in Berlin in einer »preußischen« Richtung entwickelte, die dem unabhängigen, liebenswürdigen Sinne der beiden römischen Leiter Henzen und Helbig nicht passen konnte, nahmen beide ihren Abschied. Und seit dieser Zeit ist Helbig eigentlich für die offizielle deutsche Archäologie aus dem Vordergrunde gewichen. Bittere Worte findet er in dem Katalog der italienisch-etruskischen Abteilung von Ny Carlsberg Glyptothek, dem er eine Skizze seines wissenschaftlichen Bildungsganges vorausgeschickt hat, für die Periode, in der er von der Leitung des römischen Instituts zurückgetreten ist; vielleicht hier nicht an der richtigen Stelle hat er dem deutschfeindlichen Carl Jacobsen Wasser auf seine dänische Mühle geleitet. — Wir haben schon zwei Publikationen erwähnt, die zu den hervorragendsten des deutsch-römischen Gelehrten gehören. Von einschneidender Wichtigkeit wurde auch seine Katalogisierung der erhaltenen Wandgemälde aus Herculaneum und Pompeji, den verschütteten Städten Campaniens, die zu den »Untersuchungen über die campanische Wandmalerei« führten. Hier erkannte er, daß jene Gemälde, wenn auch in römischer Zeit gemalt, doch mit verschwindenden Ausnahmen auf die hellenistische Malerei zurückgingen und deren Erzeugnisse in mehr oder minder abgeblaßten oder entstellten Kopien wiedergeben. Mit diesen Arbeiten war für die Kenntnis der spätgriechischen Kunst, zunächst für die Malerei, ein neuer Grund gewonnen. — Nicht minder wertvoll — wenn auch viel bestritten — sind Helbigs etruskische Forschungen; diese haben ihn zuerst (1887) in Verbindung mit Carl Jacobsen geführt, und mit Recht hat der nordische Mäzen die Sammlung italienischer und etruskischer Antiquitäten in der Kopenhagener Glyptothek »Helbig Museet« genannt. — Intime Beziehungen zu dem römischen Baron Giovanni Barracco, der schon am Ende der siebziger Jahre begonnen hatte, eine Sammlung anzulegen, welche die Entwicklung der antiken Plastik durch bezeichnende Typen vergegenwärtigen sollte, waren Anstoß zu der von Helbig publizierten »La collection Barracco«, in der er die griechischen, etruskischen und römischen Skulpturen des reizenden Baues in der Nähe des Tiber beschrieb. — Helbigs Ansichten über die italienische Kultur und Kunst wurden stark bekämpft. Sie sind hauptsächlich in dem Buch »Die Italiker und Poebene«, welches den ersten Band von nicht weiter fortgeführten »Beiträgen zur altitalienischen Kultur- und Kunstgeschichte« bilden sollte, niedergelegt. — Die ausgezeichneten Beziehungen zu französischen Gelehrten führten seine Aufnahme als auswärtiges Mitglied des »Institut de France« herbei, in dessen Organ Helbig vielfach wichtige Einzelabhandlungen veröffentlicht hat: über die Attribute der Salier, über die athenischen Hippeis, über die mykenische Frage, über Dipylonvasen und die Naucrarien usw. Auch in den Sitzungsberichten und Abhandlungen der Münchener und Göttinger Akademie legte Helbig manche seiner interessanten und stets in geistvoller Weise vorgetragenen Forschungen vor: so über die homerischen Bestattungsgebräuche, über die Einführungszeit der geschlossenen Phalanx, zur Geschichte des römischen Equitatus, über die »hasta donatica«. — Auf solche reiche Tätigkeit blickt der fünfundsiebzigjährige Gelehrte zurück, der noch lange am Arbeitstisch und im Salon seines berühmt gastlichen Hauses auf dem Janiculus, jenem stolzen Bau Giulio Romanos, von dem aus man das ganze von dem Besitzer so vielseitig erforschte Rom und die umliegende Campagna überschaut, wirken und durch seinen Geist und seine Liebenswürdigkeit erfreuen möge! *M.*

**Curt Herrmann,** der bekannte Berliner Maler, vollendete am 1. Februar sein 60. Lebensjahr. Die meisten werden erstaunt sein, das zu hören, denn unwillkürlich zählt man den Künstler noch immer zu den Jungen. Man hat vergessen, daß auch er noch — wie Liebermann — seinen Ausgang von Steffeck nahm, und man denkt nicht daran, daß die französischen Vertreter des Neo-Impressionismus, dessen konsequentester Vorkämpfer in Deutschland Curt Herrmann ist, schon einer vergangenen Generation angehören. Aber wie Signac in Paris noch heut mit den Indépendants ausstellt, so fühlte sich Herrmann immer den Jungen zugehörig, und seiner persönlichen Vermittlung war oft ein Ausgleich der Gegensätze innerhalb der Sezession zu danken. Eine Ausstellung wird demnächst Gelegenheit geben, auf Herrmanns Kunst im näheren einzugehen. *G.*

## WETTBEWERBE

**Architekturwettbewerbe.** Das Resultat der letzten Wettbewerbe auf architektonischem Gebiet hat eine Reihe von Mißständen offenbart, die dringende Abhilfe fordern. Die Hauptfrage ist, ob der Bauherr die Verpflichtung übernimmt, dem Spruch der Jury zu folgen und zu mindest einem der Preisträger auch die Ausführung des Baues zu übergeben, oder ob der Preis ganz unabhängig von der Ausführung bleibt. Die Praxis der jüngsten Zeit huldigt offenkundig diesem Grundsatz. Der Wettbewerb ist nicht mehr als eine vorläufige Orientierung über die Möglichkeiten des Bauprogramms. Auf Grund der eingereichten Skizzen wird nun die Anlage in ihren Grundzügen festgestellt und einem Architekten übertragen, der mit der Konkurrenz in gar keinem Zusammenhange steht.

Das geht nicht an. Die Architekten müssen sich gegen solche Handhabung öffentlich ausgeschriebener Wettbewerbe aufs entschiedenste verwahren. Die ausgesetzten Preise können kein Äquivalent für die aufgewandte Arbeit sein, wenn nicht die Aussicht auf die Bauausführung selbst hinzukommt, und daß die zutage geförderten Ideen schließlich von anderer Seite weiter benutzt werden, ist ein Unrecht mehr. Der Fall Ihne und die Botschaft in Washington ist noch in aller Erinnerung. Die große Protestbewegung der Architektenschaft verlief zunächst allzu harmlos im Sande. Nun soll zum Schluß doch noch so viel erreicht sein, daß Ihnes Entwurf der Akademie des Bauwesens zur Begutachtung vorgelegt wurde. Auch sollen von der gleichen Stelle die im Wettbewerb preisgekrönten

Arbeiten einer erneuten Prüfung unterzogen worden sein. Endlich hat die Akademie selbst Verbesserungsvorschläge ausgearbeitet. Es ist noch nicht entschieden worden, ob das Gutachten der Akademie veröffentlicht werden wird. Auch ist das endgültige Resultat dieser ganzen Aktion noch durchaus zweifelhaft. Im Interesse der Sache sowohl wie der beteiligten Persönlichkeiten wäre dringend zu wünschen, daß auf Grund der Ergebnisse, zu denen die Akademie des Bauwesens gelangt ist, unter den siegreichen Architekten der ersten Konkurrenz und dem nachträglich herangezogenen Geheimrat v. Ihne ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben wurde.

Wie wichtig die prinzipielle Seite der Frage ist, zeigt schon jetzt der Wettbewerb um den Potsdamer Rathausneubau, der ähnlich wie der Fall der Washingtoner Botschaft enden zu sollen scheint, indem das städtische Hochbauamt den Bauentwurf unter Benutzung der besten im Wettbewerb zutage getretenen Vorschläge selbst aufzustellen beabsichtigt. Und der Fall liegt um so krasser, als der in Frage kommende städtische Beamte zu der Konkurrenz selbst einen Entwurf eingeliefert hatte, der von dem Preisgericht abgelehnt wurde.

Mit Recht hat der Bund Deutscher Architekten gegen dieses Vorhaben der Potsdamer Stadtverwaltung eine Protestkundgebung eingeleitet, die diesmal hoffentlich mit aller Energie durchgeführt wird. Es ist ja eine nicht leicht zu beantwortende Frage, ob es möglich sein wird, zu verlangen, daß ein für allemal der Bauherr sich von vornherein dem Spruch der Jury fügt. Aber man wird es durchzusetzen versuchen müssen, daß in der Konkurrenzausschreibung ausdrücklich Klarheit über diesen Punkt geschaffen wird. Sichert der Bauherr nicht im voraus einem der Sieger die Bauausführung in rechtsverbindlicher Form zu, so hat dann allerdings jeder, der an einem solchen Preisausschreiben sich beteiligt, die Folgen sich selbst zuzuschreiben, und der Bund Deutscher Architekten schlägt mit Recht vor, seinen Mitgliedern die Beteiligung an solchen unverbindlichen Ausschreibungen in Zukunft überhaupt nicht zu gestatten. Ergibt der Ausgang der Konkurrenz kein befriedigendes Resultat, zeigt sich, daß eine Programmänderung erwünscht ist, so müßte ein zweiter Wettbewerb unter den Bewerbern, die zum ersten die relativ brauchbarsten Lösungen beigesteuert haben, die notwendige Folgerung sein.

An der Zeit ist es aber, dem jetzigen Brauch ein Ende zu setzen, der die Rechtlosigkeit und Unsicherheit im künstlerischen Wettbewerb zum Prinzip erhebt. Auch der Opernhausneubau in Berlin soll nun ja auf Grund eines solchen verunglückten Preisausschreibens zustande kommen. Man erinnert sich noch der allgemeinen Entrüstung, als das Ministerium den Bauentwurf durch seine Beamten aufzustellen beschloß, nicht anders wie jetzt die Potsdamer Stadtverwaltung, die nur dem Beispiel folgt. Damals gelang es, einen freien Architekten als Berater wenigstens beizugeben, und Ludwig Hoffmann zeichnet nun für die endgültigen Entwürfe allein verantwortlich.

Die Öffentlichkeit hat sich mit dieser Lösung abgefunden, die ja auch nicht mehr als ein Kompromiß ist. Die Behandlung der Pläne, die nunmehr fertiggestellt sind und der Budgetkommission des Abgeordnetenhauses vorliegen, gibt aber wieder zu neuen Besorgnissen Anlaß. Man will offenbar eine zweite Diskussion in der Öffentlichkeit vermeiden. So erfand man einen besonderen Weg scheinbarer Publizität. Eine Reihe gewählter Vertreter der Presse wurde zu einer Besichtigung geladen. Die Pläne sind also in den großen Tageszeitungen besprochen worden. Im übrigen aber hielt man das interessierte Publikum wohlweislich fern. So muß der dringende Verdacht entstehen, daß eine öffentliche Ausstellung vor der Erledigung der Angelegenheit im Abgeordnetenhause überhaupt vermieden werden sollte. Nur allgemein wurde eine solche Ausstellung versprochen, der Termin aber nicht bekannt gegeben. Die Vereinigung Berliner Architekten hat diese Gefahr gesehen und in einer Eingabe an die Budgetkommission des Abgeordnetenhauses die Bitte ausgesprochen, dahin zu wirken, daß der Entwurf Ludwig Hoffmanns vor Erledigung der Angelegenheit öffentlich zur Ausstellung gelangen möchte.

Die Bitte ist nur allzu berechtigt. Ob in dieser Angelegenheit noch mehr zu erreichen ist, als erreicht wurde, ist allerdings die Frage. Prinzipiell aber muß der Freiheit der öffentlichen Kritik ihr Recht gewahrt bleiben. Und die scheinbare Publizität, die durch ein paar Zeitungskritiken erreicht wurde, ist eine Art von Öffentlichkeit, gegen die sowohl die Architektenverbände wie die königliche Akademie des Bauwesens Protest erheben müssen.

---

## AUSSTELLUNGEN

**Münchner Wintersezession.** In dem griechischen Hause am Königsplatz war in den Monaten Dezember und Januar eine Ausstellung graphischer Arbeiten zu sehen, mit der die Sezession den bisher tiefsten Punkt ihrer Ausstellungsgeschichte erreicht zu haben scheint. Der Raum ist bis zum letzten Platz ausgenützt; aber die Masse macht die Öde des Ganzen nur eindringlicher. Es lohnt sich fast nicht, ins Einzelne zu gehen. Es hat wenig Sinn, von den älteren und alten Herren viel zu erzählen. Die Zeichnungen Habermanns teilen wirklich kaum noch etwas Neues mit. Sambergers wenig kostspielige Porträtgrimassen haben längst aufgehört, zu interessieren. Und es ist beschämend, zu sehen, wie Stuck mit akademischem Griffel aus der Dämonie des Kopfes der Durieux eine Beauté nach seinem Geschmack macht. Was soll man von einer Ausstellung sagen, in der sich ein Talent wie Hayek wie eine Hauptsache ausbreiten darf und in der ein aufreizend langweiliger Akt Eichlers den Vermerk trägt: »Angekauft von der Kgl. graphischen Sammlung«? Wären nicht einige junge Münchner und — einige ältere Franzosen, so wäre der Besuch dieser Ausstellung tödlich. Zeichnungen und Lithographien von Caspar, Radierungen von Schinnerer geben einige feste Punkte in dieser allgemeinen Haltlosigkeit. Albiker, Arnold, Püttner, Scharff, Schülein, Unold und einige andere — die Namen sind aufs Geratewohl herausgegriffen — ziehen immerhin für Augenblicke an, auch wenn sie nicht in ihrem besten Können repräsentiert sind. Von den französischen Sachen ist leider nichts neu; aber wiewohl man diese schwarzen und weißen und farbigen Lithographien Daumiers, Lautrecs, Renoirs, Vuillards, Denis, diese Radierungen Manets längst auswendig kann und obwohl in der Zusammenstellung nicht ein einziger Gesichtspunkt fühlbar ist, wird man hier doch glücklich, weil man hier wenigstens vor Wesentlichem steht und von der allgemeinen Indifferenz dieser Ausstellung so wenigstens zu einigen zufälligen Erregungen kommt. Was die Abteilung Buchkunst — Renner, Preetorius, Heine, Ehmcke — bringt, ist zweifellos in vielem Einzelnen sehr erfreulich; aber Ereignisse vollziehen sich da auch nicht, und etliches Einzelne, wie die Buchgraphik Taschners, ist äußerst unbedeutend. Wie kam diese Ausstellung zustande? Wie kam es, daß eine Reihe wesentlicher Talente fehlt, die der Ausstellung mehr Profil gegeben hätten? Handelt es sich nur um einen zufälligen Mangel an Systematik und an Jurykritik? Oder handelt es sich um mehr? Alle An-

zeichen sprechen dafür, daß diese Ausstellung einen Verfall der Sezession bedeutet. Dies Bild der Kraftlosigkeit, der fleißigen Indolenz, das die Wintersezession bietet, scheint auf Allgemeineres hinzuweisen. Noch eine solche Ausstellung und jeder wird sagen, die Sezession habe ihre historische Rolle offenbar ausgespielt. *W. H.*

**Halle a. S.** Die **Winterausstellungen des Kunstvereins** haben sich die Aufgabe gestellt, für die Entwicklung der modernen Malerei vom Impressionismus her zu neuen Zielen gute Beispiele zu zeigen. Wie verschieden die Möglichkeiten der Malerei noch innerhalb der Ausdrucksmittel des Impressionismus sind, konnte man an Werken von Brockhusen, Rösler, Beckmann und Meid feststellen. Von Meid war ein prachtvoller Frauenkopf da, der wie ein schönes Stück spätantiker Malerei anmutete. Brockhusens Bilder schienen unlebendig, trocken und wirken oft schon wie ein Schema. Beckmann gewann sich das meiste Zutrauen in seinen großen Figurenbildern, in denen das Streben zur starken Farbe deutlich hervortritt. Eine Ausstellung für sich allein erhielt Walter Bötticher mit einer Reihe von Werken, die seine Begabung unverkennbar zum Ausdruck brachten, aber auch das, was ihm noch fehlt. Man hat oft das Gefühl, als stecke er sein Ziel gleich zu weit, da es ihm noch nicht gelingt, einer gewollten Tiefe des Ausdrucks, deren Bewältigung manche Motive verlangen, mit der Farbe nachzukommen. Dieser Ausstellung sind nun im Januar die Werke von Emil Nolde gefolgt, dem unstreitig die größte Anteilnahme bei den Veranstaltungen des Kunstvereins entgegengebracht wird. Mit Recht. Man erkennt deutlich, daß dieser Künstler unter den deutschen Expressionisten ganz eigene Wege geht und sich eigene Probleme stellt. Niemand hat wie er mit solcher Entschlossenheit und größtem Ernst das religiöse Thema aufgegriffen, und nirgends im deutschen Expressionismus hat man weniger das Gefühl des Experiments als gerade vor Werken Noldes. Die Ausstellung hat für Halle um so mehr Bedeutung, da sie den Eindruck, den die vorjährige Ausstellung vermittelte, ergänzt. Sie gibt zwar nichts Neues für Noldes Kunst, aber die Gewißheit, daß dieser Maler auf festem Boden steht. Zudem sind ein paar vorzügliche Werke aus Hallischem Privatbesitz ausgestellt, die in aller Kürze den Weg bezeichnen, den Nolde durchlaufen hat: die »Fischer« (1901), die »Schnitter« (1904), und ein noch in impressionistischer Art gemalter »Blumengarten« von ganz erstaunlicher Frische der Farbe. Die vorgeschrittenen Figurenbilder behandeln fast alle ein großes Thema: die Verspottung Christi, Joseph und seine Brüder, Christus und die Kinder, und alle diese Bilder sind in reichen, prachtvoll bewegten Farbflächen durchgeführt, immer wirkungsvoll, wenn auch nicht immer die letzte Möglichkeit des Stils erreicht ist. Wie diese Kunst auch ein einfachstes Farben- und Körpermotiv mit Ausdruck zu sättigen weiß, zeigt die Darstellung von »Mutter und Kind«. Neben den Figurenbildern sind Landschaften und Stilleben vertreten, so ein Waldstück, durchlodert wie von farbig glühenden Dämpfen und eine ungewöhnlich streng und sicher wirkende Zusammenordnung von »Weberei, Kopf und Plastik«. Nach allem darf man gespannt sein, was der Künstler an neuen Taten von seiner Südseereise heimbringen wird. *J.*

**Hannover.** Der Verein der Kupferschmiedereien Deutschlands veranstaltet anläßlich seines 25jährigen Bestehens eine vom 17.—30. Mai 1914 in den Ausstellungshallen des Gewerbe-Vereins zu Hannover stattfindende Fachausstellung. Diese Ausstellung wird nicht nur die Tätigkeit der Kupferschmiedereien und des Apparatebaues auf den verschiedensten Arbeitsgebieten sowie moderne kunstgewerbliche Arbeiten in Handtreibarbeit vor Augen führen, sondern auch eine historische Abteilung enthalten. Letztgenannte Gruppe, deren Anordnung durch die Direktion des Kestner-Museums in Hannover erfolgt, wird neben alten Werkzeichnungen und Abbildungen, neben Erinnerungsgegenständen an die alten Zünfte der Kupferschmiede, altes schlichtes Kupfergerät, wie sie die Bedürfnisse des Hauses, der Apotheken und Brennereien verlangten, enthalten, vor allem aber auch kunstgewerblich wertvolle, durch Treibarbeit geschmückte Gegenstände aller Epochen. Das Kgl. Kunstgewerbe-Museum in Berlin, das Germanische Museum in Nürnberg, das Stadtmuseum in Danzig und das Römisch-Germanische Zentral-Museum in Mainz haben bereits neben dem Deutschen Museum in München und der Bayrischen Landesgewerbe-Anstalt in Nürnberg ihre Beteiligung zugesagt. Weitere Anmeldungen, die auch von seiten der Privatsammler erwünscht wären, wolle man durch das Kestner-Museum in Hannover bewirken, das auf Wunsch für die Zusendung und Rücksendung der alten Kunstgegenstände die Vermittlungsstelle übernimmt.

**München.** In der im vergangenen Sommer eröffneten **Galerie Caspari** in dem feinen alten Eichthalpalais an der Briennerstraße sieht man wundervolle Dinge von Géricault bis Courbet, von Courbet bis Manet, von Manet bis zu den französischen Schulimpressionisten und bis zu van Gogh, ja bis zu Picasso. Von den Deutschen findet man namentlich Feuerbach, Leibl und Trübner — mit den herrlichsten Sachen seiner älteren Periode —, dann Liebermann, Slevogt und Corinth. Von den jüngeren Deutschen ist namentlich der hochbegabte Pechstein vertreten. Mitunter trifft man wohl auch Dinge sehr fragwürdigen Wertes. Böcklin ist mit zwei unerträglichen Bildern seines schlimmsten Ungeschmackes erschienen. Von den jüngeren genießt Feiks — ein sehr geschickter Faiseur, viel mehr nicht, — das unverdiente Interesse dieser Galerie. Im ganzen ist sie wohl auf einen etwas konservativen Ton gestimmt. Das Neue wird mit Vorsicht geboten. Aber dagegen ist solange nicht viel zu sagen, als das Prinzip der Qualität mit dieser großen Strenge vertreten wird.

Die Galerie bringt neben langsam wechselnden Beständen auch monatlich wechselnde Kollektivausstellungen; meist kommen bedeutsame Begabungen zur Ausstellung. Die große Kollektion Edwin Scharff lehrte einen jungen Künstler kennen, der mit einem ungewöhnlich sicheren Talent große Aktbilder im Sinn eines modernen Vestibülstiles malt. Diese Bilder sind gleichzeitig sehr plastisch gefühlt und auf gewisse blasse Töne gebracht, die das Plastische malerisch ermöglichen sollen. Man wird durch die Leichtigkeit dieser für Monumentales bestimmten Begabung verblüfft, aber auch ein wenig bedenklich, denn man kann sich der Empfindung nicht erwehren, daß dieser Stil zu wenig kostspielig ist: daß dies unbezweifelbare Talent sich zu früh bei einer Formel beruhigte und in dem Bestreben, Fertiges zu geben, nicht aus sich herausholte, was möglich war. Diese Empfindung wird bestätigt, wenn man sieht, wie leicht die Formel Scharffs von anderen, z. B. von Schwalbach, nachgeahmt wird. Alles in allem gehört Scharff indes zu den interessantesten Begabungen im Münchener Nachwuchs, und man wünscht ihm, daß er die Dinge des Stils bald problematischer finden möge, als er es heute tut. Vielleicht wendet sich sein eigentliches Talent gar nicht dem Gebiet der Malerei zu: wenigstens war eine große Plastik, die er ausstellte, das weitaus

Beste, das am strengsten Gearbeitete und am besten Gefühlte seiner Kollektion.

Nach der Kollektion Scharff interessierte eine Kollektion Karl Caspar und Maria Caspar-Filser. Der Vergleich zwischen dem Mann und der Frau drängte sich dieses Mal besonders stark auf. Man könnte den Unterschied etwa so fassen: Caspar will künstlerisch mehr als seine Gattin, aber sie scheint mehr malerische Natürlichkeit — Natürlichkeit im Sinn des Malens und des Naturgefühls — zu haben. Caspars höchste Ambitionen gehen in der Richtung auf den Greco und auf Giotto, jenen Greco des Mittelalters. Sie gehen auf ein sehr spirituelles Ziel. Maria Caspar ist stärker von unmittelbaren Wirklichkeiten angeregt, glaubt mehr an sie. Die Folge ist, daß ihre Malerei oft materiell voller ist als die ihres Gatten, die aus der Logik ihres Wollens naturgemäß zu einer minder materiellen Malerei kommt.

Die neueste Kollektivausstellung bei Caspari ist dem alten Odilon Redon gewidmet. Man kennt Redon in Deutschland fast nur als Lithographen. Seine Albums — »dans le rêve« (1879), »à Edgar Poe« (1882), »à Goya« (1885), »la nuit« (1886), »la tentation de Saint-Antoine« (zu Flaubert, 1896), »les fleurs du mal« (zu Baudelaire, 1890) — sind wohl zu uns herübergekommen. Aber seine Malerei blieb uns bis zu dieser Ausstellung bei Caspari, die nun durch Deutschland wandern soll, vorenthalten. Jan Veth hat für die Art des Lithographen Redon (der leider bei Caspari etwas schwach vertreten ist) einmal eine sehr gelungene Formel gefunden. Er schrieb über den Geist dieser Lithographien, »der sanft und sinnend ist«: »Es ist, als ob wir durch eine wunderkräftige Linse bis in die Welt eines anderen Planeten schauen, wo wir ganz genau aus der Nähe uns verwandte Geschöpfe sehen, während die Laute in unerreichbarer Ferne verhallen.« Von diesem Geist findet man auch etwas in dem gemalten Oeuvre Redons. Er hat Bilder gemalt, die nicht viel mehr sind als Übertragungen von Lithographien auf Leinwand. Das gilt bis hin zu einem fatalen Sinn: bis dorthin, wo Redon einigermaßen an den ebenso peinlichen als redlichen Gustave Moreau erinnert. Aber Redon ist als Maler im ganzen doch viel mehr als der Übersetzer seiner guten und seiner fragwürdigen Lithographien. Wie Fantin-Latour, der einen Lithographen aus ihm gemacht hat, liebt Redon die phantasierende Lithographie und das gemalte Blumenstilleben. Man findet von Redon nach seinen gemalten Himmelspferden und anderen Zauberdingen Blumen von einer entzückenden Beziehungslosigkeit. Sie sind einfach da und blühen in unsymbolischer Farbigkeit. Freilich sind auch diese Dinge zuletzt Phantasmagorien. Was Redon malt, ist immer von leise schwärmerischer Innigkeit. Es ist immer hell bis zur Helligkeit einer Glorie. Es ist, auch wo es einfach materiell zu sein scheint, gewichtslos wie ein Traum. Mit Vorliebe malt er Schmetterlinge. Zuweilen glaubt man bei ihm — wenn das Wort erlaubt ist — an der Grenze französischen Kitsches zu stehen: so süß, so zärtlich ist er zuweilen. Aber dann fühlt man wieder, daß das, was uns verdächtig war, die feine französische Jungfräulichkeit dieses Dreiundsiebzigjährigen ist — jene Jungfräulichkeit, von der Redons Lieblinge, Corot und Millet, etwas besaßen. Aber auch damit ist Redon nicht erschöpft. Es ist überliefert, er sei durch eine Delacroixausstellung in seiner Heimat Bordeaux zur Malerei gekommen. Die Überlieferung scheint tiefen Sinn zu haben. Denn Redon ist ein Kapitel in der Geschichte des Absolut-Malerischen und der absoluten Koloristik. Das geht so weit, daß man Redon geradezu als einen Vorläufer jener jüngsten Kunstbewegungen empfindet, die von den Neoimpressionisten bis zu Kandinsky führen. In einer Analyse der modernsten Malerei dürfte dieser innige und stille Geist, dem sich die Formen oft in wunderliche, aber zwingende Farbenekstasen auflösen, nicht fehlen. Er ist ein Kapitel aus der Mystik unserer Zeit: konziliant, heiterer als diese Mystik, aber doch ein Teil von ihrer Gotik.

*W. H.*

**Hamburg.** Die kürzlich als bevorstehend avisierte Gedächtnisausstellung nach dem im vorigen Jahr in Kopenhagen verstorbenen Maler Wilhelm Xylander gelangte mittlerweile im Kunstsalon Louis Bock & Sohn zur Eröffnung. Sie erweckt bei älteren Hamburger Kunstfreunden die Erinnerung an die Zeit heftigster Parteikämpfe in der Hamburger Künstlerschaft in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Wilhelm Xylander selbst ist von diesen Kämpfen nur insoweit berührt worden, als er, um ihnen aus dem Wege zu gehen, seinen Wohnsitz von hier hinweg nach Kopenhagen verlegte. Die hier ausgestellten, durchweg in Hamburger Privatbesitz befindlichen Gemälde und Graphiken zeigen Xylander im Banne jener beseelten Stimmungen, an denen die niedersächsischen und holländischen Flußniederungen und weiterhin die Küsten der Ost- und Nordsee so reich sind. Xylander hat die aufgenommenen Eindrücke mit weicher, stets den Poeten im Maler betonender Hand in Farben umgesetzt, die bei aller gewollten Einschränkung, der jeweilig dargestellten — meist abendlichen — Zeitstimmung doch stets in vollendetem Maße gerecht geworden sind. Von Anschauung ausgehend, führte er zur Verinnerlichung. Stets wird der Beschauer auch zum Mitgenießer jener Gefühlsregungen, die in dem Künstler jeweils ausgelöst worden sind. Wilhelm Xylander war (1840) zwar in Kopenhagen geboren, doch war seine Mutter eine Deutsche, und zwar eine Schwester des bekannten Landschaftsmalers Christian Morgenstern. Ohne Studiengang und eigentliche Anleitung, und bis in sein reifes Mannesalter hinein von den wechselnden Geschicken eines schweren Existenzkampfes hin- und hergeworfen, hat er sich durch eigene Kraft zur Geltung durchgerungen. Das außergewöhnliche Maß dieser Geltung erhellt am besten aus der Tatsache, daß der bekannte Pariser Kunsthändler Goupil vom Jahre 1878 an, um welche Zeit er zuerst ein Werk des damals in Schleißheim seßhaft gewesenen Xylander zu Gesicht bekommen, sofort seine Hand auf alles legte, was dieser schuf. Er hat von da ab bis an sein Ende (1884) einen schwunghaften Handel mit den Werken Xylanders nach England unterhalten.

Der Kunstverein, der trotz des Mühens seines Leiters es immer noch nicht über den Berg gebracht hat, vor dem er schon seit langem steht, hat auf seiner ersten Monatsausstellung im neuen Jahre Sammelausstellungen von dem Krügerschüler Carl Steffeck (geb. 1818), dem durch die Schule von Graf Kalckreuth und Hans Thoma gegangenen Prof. Haueisen (1872) und der hier lebenden Malerin und Modelleurin Frau Luksch-Makowska vorgeführt. An Steffeck interessierte, trotz der stark nachgedunkelten Farben, die Feinheit der Zeichnung; an Haueisen entschädigte das leuchtende Kolorit und die schöne Kraft des plastischen Gestaltens für die mancherlei Derbheiten im zeichnerischen Vortrag, während an der Teilnahme, die Frau Luksch-Makowska ihren Arbeiten (Bildnisse, Plastiken und Zeichnungen) erzwang, die stark slawische Note ihrer, einer gewissen Kraft nicht entbehrenden Kunst einen erheblichen Anteil hatte. Überdies mag es für manchen, der von ihr, als Gattin des seit 1905 an der hiesigen Kunstgewerbeschule in führender Stellung tätigen Wiener Bildhauers, Prof. Richard Luksch, wußte, nicht ohne Reiz gewesen sein, in ihren Arbeiten nach Anknüpfungen zu dem lehrhaften Wirken ihres Mannes zu suchen, mit dem sie seit 1900 ehelich verbunden ist. Falls

solche Anknüpfungen vorhanden sind, so stehen sie hinter den atavistischen Neigungen der in Rußland geborenen Künstlerin und den von ihrem Landsmann — Lehrer Repin erhaltenen Anleitungen jedenfalls noch erheblich zurück.

*H. E. Wallsee.*

**Genf. Ausstellung Maurice Barraud, Emile Breßler, Gustave François in der Galerie Moos.** Die Galerie, deren regsamer Leitung das Genfer Kunstleben einen beträchtlichen Aufschwung verdankt, vereinigte zu einer Ausstellung jene drei Künstler, die wir an dieser Stelle wiederholt als die größte und stolzeste Hoffnung der hiesigen Malerei bezeichnet haben. Da nun jeder von ihnen mit ungefähr einem Halbhundert von Werken vertreten ist, kann man ein zusammenfassendes Urteil schon wagen. Maurice Barraud steht im Zeichen der vorherrschenden Freude am Material. Das Material, das er unter Händen hat, sei es nun Lithographie, Pastell oder Öl, muß ihm seine heimlichen Reize, seine ihm eigentümliche Sprache verraten. Der Romane neigt wohl überhaupt hiezu und bei Barraud — er ist vom Handwerk her zur Kunst gelangt — mögen seine Lehrjahre diese Anlage noch entwickelt haben. Bedeutsam tritt seine Freude am Material schon in dem äußerst gelungenen Plakat zu der Ausstellung zutage. Eine tiefblau gekleidete Frauengestalt in rhythmisch ornamentaler Stellung auf rosarotem Hintergrund; der fast bloße Oberkörper und das Gesicht heben sich weiß hervor; die obere rechte Ecke ist auch im Hintergrund tiefblau. Charakteristisch ist nun die Art, wie Barraud diese Farben aufgetragen, so, daß wir dem Plakat ordentlich die lithographische Technik, die Steinplatte anfühlen. Stellenweis hat sich die fettflüssige Tinte gestaut, da sind dunklere Lachen, Strähne, dann ganz weiße Stellen hier und dort und vielfach sieht die körnige Steinfläche in feinster Punktierung durch. Selbst die Gestalt scheint sich aus dem freien, leichten Glitschen der fetten Farbenmasse auf dem spiegelglatten Stein eher zufällig organisiert zu haben, wie Zigarettenrauch zuweilen die oder jene Form ringelt. Den Künstler empfinden wir leise nur nachhelfend. Man sieht ihn schwelgen und mit kindlicher Freude den Farbstoff auf den Stein gießen, sich wie ein Knabe darüber freuen, wie es glitscht und rutscht und färbt. Und da hilft er wohl mit einem beliebigen Besenstiel hier und dort ein bißchen nach, bis plötzlich dennoch ein gar lebendiges Wesen vor einem steht, eine jener Frauen, die recht wenig mit der empirischen Erscheinung der Frau gemein haben, deren Idee aber so klar, so unmißverständlich zu uns spricht, daß sie uns als Gattungssymbol begreiflich wird. Barraud ist eine tief pessimistische Natur. Er steht der Erscheinungswelt nicht naiv, sondern sentimental gegenüber, das heißt ironisch. Er traut dem ganzen Zauber von Form und Sonnenschein keinen Deut, resigniert aber, weil er nichts Besseres findet als diesen Trug. Er läßt sich lächelnd betrügen und hebt die Schönheit der Erscheinung auf, indem er sie darstellt. Alles das ist von der Karikatur ganz streng geschieden. Es ist fast selbstverständlich, daß eine solche Gemütsverfassung in der Darstellung der Frau ihre Muttersprache, ihr eigenstes Idiom finde. Die Frau ist für Barraud die große, herrliche Lüge der Natur, der Schleier der Maja. Ihr körperliches Leben und Wesen erreicht eine besondere Fülle des Ausdrucks, ihre Haltung ist bis ins kleinste Mittel zu tiefverborgenen Zwecken. Es ist auch bezeichnend für die früh erreichte künstlerische Reife Barrauds, daß er seine ganze Malerpersönlichkeit fast in jedem Werke restlos zum Ausdruck bringt. Die beiden Grundsätze, die Freude am Material und der Pessimismus der Anschauung, sprechen sich im Plakat so gut aus wie in seiner Ölmalerei und im Pastell. Selbstredend besteht der Genuß eben in der Mannigfaltigkeit, in der sich dies Temperament im verschiedenen Material offenbart. In den großen Panneaus, wo er strahlend ungebrochene Farbflächen nebeneinander stellt und eine musikalische Gewalt in der Rhythmik seiner Linienführung erreicht, wie etwa in dem schönen, bedeutenden Werk: Les paresseuses, oder in seinen Pastells, in denen es ihm gelingt, diesem zarten Material auf verhältnismäßig sehr großer Fläche ungeahnte Kraft der Betonung abzugewinnen, zeigt sich immer wieder die feste geschlossene Künstlerpersönlichkeit als Einheit in der Mannigfaltigkeit im Wechsel des Materials und der Darstellung.

Emile Breßler ist trotz mancher Verwandtschaft im Farbengefühl, trotz mancher Ähnlichkeit in der Weltanschauung eine von Barraud durchaus verschiedene Künstlernatur. Auch er ist ein Resignierter, auch er erträgt, erduldet das Leben, allein nicht die spöttische Kaprice, die verneinende Haltung, sondern das stets Positive des architektonischen Aufbaus bestimmt den Grundton seiner Werke. Bilder wie das Konzert, das »Repas de Noces en Savoie« oder »Au bord de l'eau« zeigen tatsächlich eine gar nicht häufige, weit über das Durchschnittliche hinausgreifende Herrschaft über die Probleme der Raumgestaltung. Das Horizontale und Vertikale und zwar zumeist in seiner primitivsten vierfachen Kreuzung der Netzanlage setzt Breßler mit einer Entschiedenheit und einem so festen, entscheidenden Gewicht der Fläche auf, daß wir nicht genug die Kunst bewundern können, mit der er dann durch die gebogenen, runden Einzelheiten, wie durch den atmosphärischen Schmelz der Farbe die Klarheit, das Schematische so primitiver Anlagen vollständig aufzuheben vermag, ohne auch nur das geringste von der balkenmäßigen Tragkraft, von der sicheren Überschaubarkeit des Systems zu opfern.

Gustave François Barraud, der seine beiden Vornamen erst neuerdings zu seinem Pseudonym erhoben hat, um der Verwechslung mit dem Bruder zu wehren, wird nach dem großen Erfolg, den er verdientermaßen kürzlich in Zürich geerntet, nun wohl auch in seiner Heimat zur Anerkennung gelangen. Die Verwechslung ist übrigens nur auf Grund sehr äußerlicher Merkmale möglich. Allerdings arbeitet auch François mit Vorliebe im Pastell, und auch er strebt darin, wie sein Bruder Maurice, eine gewisse Monumentalität der zarten Materie abzugewinnen. Auch ihm sind große, ungemischte und ungebrochene Farbflächen lieb. Doch ist die Quelle seiner gesamten Darstellung eine grundverschiedene. François kommt von der Renaissance her — und dies im besten, durchaus nicht im äußerlichen oder schulgemäßen Sinne des Wortes. Er ist eine Renaissancenatur, der sich das Leben auf der Sonnenseite in göttlicher Freiheit, in jubelnder Freude des Seins offenbart, der hingegeben gläubig der schönen Form und ihrer ewigen Jugend vertraut, schattenhalb aber schreit sein Leid auf, eigentlich mit derselben Lust am Sein, mit demselben Glauben am Wert des Seins und tönt daher als brausendes Pathos in der Apassionata elfenbeinerner und glühend lilagefärbter Farbensymphonien aus. Aber auf der Sonnenseite ist er zu Hause. Ein Akt wie »Chinoiserie« dürfte in wenigen Ausstellungen selbst großer Kunstzentren häufig zu sehen sein. Der honigwabengoldene Frauenleib von olivgrünen Schatten zu skulptureller Rundlichkeit erhoben, die fast auf der Grenze der Malerei steht, ist durchwogt von einem Sturm inneren, funktionellen Lebens. Die hochgehobene Brust, der kühn gewölbte Bauch singen mit Orgelgewalt von der zweifachen Wonne des Atmens. Die Leuchtkraft der gelben und grünen Seiden, die den siegreichen Leib umgeben, bringen uns nur zurück aus dem Bildnerischen in den Farbenblust der Malerei. *R. M.*

## SAMMLUNGEN

Das **städtische Museum in Halle** hat neben wertvollen kunstgewerblichen Neuerwerbungen einige besonders hervorstechende Kunstwerke als Zuwachs zu verzeichnen. Das wichtigste Stück ist eine zu Halle im Februar 1913 aufgefundene Bronzeschale, die in ihrer Mitte das Medaillon eines gekrönten und durch Namenbeischrift als Otto bezeichneten Mannes trägt und in der Wandung durch reichornamentierte Silberblechstreifen wie durch eingeritzte Musterung geschmückt ist. Dr. Sauerlandt hat diese Bronzeschale bereits als älteste Sachurkunde für die Geschichte Halles angesprochen und sie der Zeit Ottos I. zugewiesen, eine Annahme, der die stilistischen Formen jedenfalls nicht widersprechen. Hinzu tritt nun ein überraschendes und ungewöhnlich seltenes Moment: Diese ottonische Bronzeschale hat ein Gegenstück in dem Becken, das sich im Dommuseum der Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde der Ostseeprovinzen Rußlands in Riga befindet. (Vgl. den Hallischen Kalender 1914.) Neben diesem seltenen Fund, der als Geschenk an das Museum gekommen ist, seien erwähnt die Wappentafel des Hans Schenitz von 1532 in Gestalt einer reichfarbigen glasierten Tonplatte, dann eine Schadowbüste und endlich vier sehr schöne Zeichnungen von Marées. Unterdessen hat das Museum am Großen Berlin seinen ersten »Führer durch die Sammlung neuerer Gemälde und Bildwerke« erhalten, der von Dr. Kurt Freyer verfaßt ist. In sehr ansprechender Weise ist hier versucht worden, durch eingehende Analyse der Kunstwerke die Besucher der Sammlung zum Sehen anzuleiten. Hoffentlich nützt es etwas! *J.*

**London.** Der jetzt vollendete Anbau des neuen Saales (Nr. 18) der **National Gallery** ist mit kleinen Werken der alten niederländischen Meister ausgefüllt worden. Die Wände sind in mattgrüner Farbe, die Rahmen der Gemälde entweder ganz schwarz oder in dunklem Holz gehalten. Jedes einzelne Bild kommt infolge günstiger Lichtverhältnisse zur vollen Geltung.

## VERMISCHTES

**Hamburg.** So soll das lange Erwartete, lange Umworbene, lange Vorbereitete endlich Ereignis werden: Hamburg soll ein eigenes **Kunstausstellungsgebäude** erhalten. Es ist ein lokaler Wettbewerb zur Einlieferung von Entwürfen ausgeschrieben. Die betreffende Verlautbarung wendet sich an die Mitglieder des »Architekten- und Ingenieurvereins zu Hamburg«, der »Ortsgruppe Hamburg des B. D. A.« und der »Ortsgruppe Hamburg der D. F. A.«. Die Einlieferung der Entwürfe ist für den 1. Mai d. J. vorgesehen. Der für den Bau zur Verfügung stehende Betrag — 275000 M. — ist zwar nicht überwältigend groß, dafür mag der zu erhoffende moralische Gewinn um so größer werden. Denn daß die oberste Staatsbehörde das Unternehmen lebhaft patronisiert, legt der Gemeinde Hamburg die Verpflichtung auf, für dessen Prosperität kräftig einzutreten. Es ist aber auch zu hoffen, daß die Persönlichkeiten, die hinter dem neuen Unternehmen stehen, das als »G. m. b. H.« ins Leben tritt, die Ermutigung zu ihrem Tun aus den in ihrem Umgang geschöpften Erfahrungen gewonnen haben. Aus den Erfahrungen des in Hamburg gewerbsmäßig betriebenen Kunsthandels allein wäre eine solche Ermunterung kaum abzuleiten. Das vermöchte, von anderen, im Laufe der Jahre hier erstandenen und wieder vergangenen Ausstellungsunternehmungen ganz zu schweigen, wohl am besten die bekannte Berliner Kunstfirma Cassirer zu bezeugen, die in den neunziger Jahren durch einige Jahre mit größten Opfern einen im vornehmsten Stil geführten Kunstsalon unterhalten hat, ohne daß es ihr gelungen wäre, sich dauernd zu behaupten. Indes ist seither viel Wasser die Elbe hinunter gelaufen, die Bevölkerung hat an Zahl und Wohlstand zugenommen, und das offizielle Hamburg hat durch die glatte Bewilligung des großzügigen Kunsthallenumbaues und Gründung einer reich dotierten Kunstgewerbeschule ein so starkes Interesse für die Förderung der Kunstpflege bekundet, daß es dem neuen Unternehmen um so weniger an einem gesunden Untergrunde fehlt, als die Ausstellungen in dem neuen Hause nicht allein auf Werke der freien Kunst eingeschränkt bleiben, sondern auch solche des Kunstgewerbes umfassen sollen.

Trotz dem bereits veröffentlichten Preisausschreiben gilt es indes noch eine nicht ganz kleine Schwierigkeit zu überwinden: das ist die Platzfrage. Nach langem Suchen ist man bei einem sehr geeigneten, der Kunsthalle gerade gegenüber gelegenen Platze angelangt, der zurzeit dem Schillerdenkmal als Standort dient. Für diesen Platz spricht, daß es im Stadtinneren überhaupt an Plätzen für Neubauten der in Rede stehenden Art völlig fehlt, und daß ein starker Arm des städtischen Verkehrsstromes daran vorüberflutet. Dagegen spricht, daß mit der Aufführung des Baues einem reizvollen landschaftlichen Augenpunkt der Garaus gemacht, und daß so ziemlich der gesamte Eisenbahnverkehr Hamburgs hinter dem Gebäude entlang laufen würde. Doch nachdem die alte Kunsthalle dasselbe Schicksal schon seit Jahren teilt, ohne bis jetzt durch diese Nachbarschaft — infolge Erschütterung des Bodens, Rauchentwicklung usw. — Schaden erlitten zu haben — daß kurze Zeit nach Hierherverlegung des Eisenbahn-Hauptbetriebes einige Stuckdecken eingestürzt sind, wurde von Fachleuten auf andere Ursachen zurückgeführt — so käme ein darauf beruhendes Bedenken auch im Falle des Kunstausstellungsbaues ernstlich nicht in Betracht.

Die Hauptschwierigkeit besteht vielmehr darin, daß von den Wettwerbenden die Herstellung eines architektonischen Zusammenhanges zwischen Kunsthalle und Kunstausstellungsgebäude in der Weise gefordert wird, daß daraus sich die Schaffung eines Kunstforums ergeben würde. Falls keiner der Eingänge die Gewähr eines solchen Zusammenhanges bieten sollte, so hat der Senat als Eigner und eventueller Spender des Platzes sich das Recht vorbehalten, seine Hergabe zu verweigern. Diese vom Senat gestellte Bedingung ist durchaus zu billigen, denn die Stadt bringt mit der Hergabe des Platzes, der in seiner derzeitigen Beschaffenheit ein landschaftliches Schmuckstück für die ganze Umgebung abgibt, ein Opfer. Andererseits ist aber nicht zu übersehen, daß diese Forderung eine Mehrung der Schwierigkeiten bedeutet, zu denen die bewilligten Preise — 2500, 1500, 1000 M. und zwei Ankäufe zu je 500 M. — kaum in einem richtigen Verhältnis stehen. *H. E. Wallsee.*

**London.** Walter Crane hat für die Ausschmückung der Kuppel der **Akademie von Bristol** den Auftrag erhalten. Vier Lünetten »Malerei«, »Kunstgewerbe«, »Architektur« und »Skulptur« sind geplant, resp. zum Teil schon vollendet. *O. v. Sch.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 21. 13. Februar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## RAFFAELS ZEICHNUNGEN

Vor anderthalb Jahrzehnten erschien ein kleines Buch, das den Titel führte: »Raffaels Zeichnungen. Versuch einer Kritik der bisher veröffentlichten Blätter«. Eine Erstlingsarbeit, aus dem Straßburger Seminar Dehios hervorgegangen und von einleitenden Worten des Mannes, der sie angeregt hatte, begleitet. In diesen wurde genau bezeichnet, was das Buch geben wollte: einen Katalog aller brauchbaren Nachbildungen der für Raffael in Anspruch genommenen Zeichnungen und Verzeichnis der Literatur zu jedem Blatt. An dritter Stelle waren die eigenen Urteile des Verfassers hervorgehoben, die jedoch allein auf dem Studium der Reproduktionen basierten, wozu Dehio sehr richtig bemerkte, daß bei den meisten anderen Urteilen der gleiche Fall vorläge. Als ein Vorzug wurde mit Recht die chronologische Anordnung hervorgehoben.

Fischels Erstlingswerk ist seinerzeit recht günstig aufgenommen worden; die Sorgfalt und Zuverlässigkeit wurde allgemein anerkannt, und überall kann man es seither als Hilfsmittel bei allen Untersuchungen, die mit Raffaels Zeichnungen zu tun haben, finden. Daß des Autors eigene Urteile nicht immer angenommen werden konnten, wird keinen billig Denkenden, der die besonderen Schwierigkeiten einzuschätzen weiß, verwundern.

Seither ist der Verfasser seinem alten Thema nie wieder untreu geworden. Ausgedehnte Reisen, fortgesetztes Studium der Originale, der dauernde Umgang mit dem reichen photographischen Material, das im Berliner Kupferstichkabinett den Studierenden zur Verfügung steht, haben sein Auge ununterbrochen geschult; eine glückliche Anlage machte Beziehungen und Zusammenhänge klar, die allen Vorgängern entgangen waren. So entstand der Gedanke, jenem ersten Versuch eine Arbeit größten Stiles folgen zu lassen und das gesamte Material der erhaltenen Raffaelzeichnungen vorzulegen, so wie man Dürers und Rembrandts, Michelangelos und Holbeins, selbst geringerer Meister zeichnerischen Nachlaß bereits besitzt.[1]) Nur auf Grund eines solchen Corpus der Zeichnungen wird die wissenschaftliche Diskussion so fortgeführt werden können, daß man bleibende Resultate erhoffen darf.

Der Groteschen Verlagsbuchhandlung, die sich vielfach um die Förderung der Kunstwissenschaft verdient gemacht und ihr große materielle Opfer gebracht hat, wird es bleibend zum Ehrentitel gereichen, das monumentale Unternehmen, das auf zwölf Portfolios berechnet ist, in Angriff genommen zu haben. Ende 1913 ist die erste Abteilung, die Zeichnungen der umbrischen Zeit des Meisters umfassend, erschienen.

Zwei Momente erscheinen, rein äußerlich gesprochen, als besonders dankenswert: einmal, daß von dem in Lippmanns großen Publikationen angewandten Prinzip der Publikation der Blätter nach den Sammlungen, in die sie der Zufall endlich verschlagen hat, Abstand genommen worden ist, sondern daß die chronologische Anordnung befolgt wurde, zu zweit, daß die Blätter separat, nicht gebunden erscheinen, wie leider in der Dürerpublikation. Nur auf diese Weise ist der ernsthafte Benutzer in der Lage, sein Material wirklich durch Vergleichen nutzbar zu machen.

Um die Qualität der Wiedergabe zu charakterisieren, wird es genügen zu sagen, daß die Blätter meist nach neuen Vorlagen in der Berliner Reichsdruckerei hergestellt worden sind, die Oxforder Blätter durch die rühmlichst bekannte Clarendon Press. In ganz vereinzelten Fällen mußten vorhandene Abbildungen dienen. Die Sorgfalt, das möglichste Erreichbare zu gewinnen, ist so weit ausgedehnt, daß je nach der äußeren Beschaffenheit des einzelnen Originals mit mattem, rauhem oder glänzendem, glattem Papier abgewechselt wurde. Der weitgehenden Unterstützung, deren sich der Herausgeber namentlich in England (Oxford und Windsor) erfreuen durfte, sei auch hier besonders gedacht.

Wenn es über Raffaelische Zeichnungen Diskussionen gegeben hat, so hat es sich fast immer um die frühen Blätter gehandelt. Wenige Fragen sind so kompliziert und bieten so ungewöhnliche Schwierigkeiten, wie die Abgrenzung der raffaelischen Anfänge gegen die andern umbrischen Meister, namentlich Perugino und Pinturicchio. Gerade um diese Fragen besonders drehen sich die Aufsätze Morellis, in denen er glaubte, ein für allemal die Stilunterschiede der Führer der umbrischen Schule und Raffaels festgelegt zu haben.

In jener Erstlingsschrift war Fischel diesem großen Anreger fast überall gefolgt; wer von den Jüngeren in dem letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts hätte sich aber dieser blinden Hingabe nicht schuldig gemacht! Es wird nicht uninteressant sein, statistisch festzustellen, wie sich die Urteile unseres Autors von 1913 gegen die von 1898 verhalten. Der vorliegende Band umfaßt 65 Tafeln, von denen die letzten von 60 ab hier ausscheiden: es sind die Blätter, die sich auf die Libreria des Doms von Siena beziehen und vom Verfasser dem Pinturicchio belassen werden. Auf diese komme ich noch zurück. Von den verbleibenden 59 Tafeln fehlten im früheren Verzeichnis als unpubliziert 18 (= 14 Blätter, 4 Vorder- und Rück-

1) Raffaels Zeichnungen. Herausgeg. v. Oskar Fischel. I. Abteilung. G. Grotesche Verlagsbuchhandlg. Berlin 1913.

seite desselben Blattes); 26 (= 22 Blätter) hatte er schon damals als Originale Raffaels anerkannt. Die verbleibenden verteilten sich auf Perugino[1]) (1), einen peruginesken Meister, vielleicht Spagna (2), Pinturicchio (5 = 4 Blätter), Viti (4), Peruzzi (1), und je 1 Blatt war als Kopie, resp. als »nicht von R.« verzeichnet.

Besonders bedeutsam und daher hervorzuheben scheint mir, daß der Verfasser eine Reihe bekannter und im Mittelpunkt früherer Diskussion stehender Blätter von Viti und Pinturicchio wieder fortgenommen und Raffael zurückgegeben hat. Nun stehen die Dinge insofern anders, als sie vor einigen zwanzig Jahren — dem Höhepunkt der Diskussion — standen, nicht zuletzt durch Fischels Verdienst, dem es gelang, die seit mehr als einem Jahrhundert verschollenen Fragmente von Raffaels Altarwerk mit dem hl. Nikolaus von Tolentino in Neapel und Brescia nachzuweisen; wie wir andererseits durch einen glücklichen Urkundenfund jetzt wissen, daß dieses ein Werk des eben 18jährigen Meisters gewesen ist. Und hier ist kein Zweifel möglich: es ist die Formensprache des Perugino, die wir hier finden, nicht die des Pinturicchio. Der Meister, der von nun ab volle vier Jahre in peruginesken Formen sich ausspricht — am stärksten wohl in dem Kruzifixus der Galerie Mond —, muß eben doch, wie es Vasari erzählt hat, die entscheidenden Lehrjahre im Atelier des Hauptmeisters von Perugia verbracht haben, einerlei, ob dieser sich dort viel gezeigt hat, oder auf Reisen war.[2]) Daß er an den Arbeiten der Cambio, die spätestens im Februar 1499 begannen, Anteil gehabt hat, dürfen wir als sicher annehmen, ohne in den Fehler eines neueren Autors zu verfallen, der mit gewaltsamer Biegung der Verhältnisse ihm einen solchen in ganz ausgedehntem Umfang einräumen will.[3]) Direkte Beziehungen zu Pinturicchio aber sind in keiner Form erweisbar und eine Art von Schülerverhältnis, wie es Morelli nach 1502 annehmen wollte, ist um so unwahrscheinlicher, als Raffael damals schon seit zwei Jahren selbständig große Aufträge übernahm. Es werden sich daher die Beziehungen auf jene Art von Anregungen beschränkt haben, wie sie zwischen zwei in der gleichen Sphäre lebenden Künstlern zu allen Zeiten bestanden haben.

Nun fehlt uns zur Kontrolle des von Fischel im ersten Band gebotenen Materiales eine Publikation, wie sie der gleiche Autor in Aussicht stellt, nämlich der gesicherten umbrischen Meisterzeichnungen. Wir müssen absolut sichere Zeichnungen von Perugino,

1) T. 42. Es geht aus dem Text (S. 63) nicht ganz deutlich hervor, ob Verfasser dies Blatt dem Perugino beläßt — so glaube ich ihn zu verstehen — oder ob er es dem Raffael geben will.

2) Man vgl. hier das wichtige Regestenmaterial, das Bombe in seiner Geschichte der Peruginer Malerei zusammengestellt hat. Aus diesem geht hervor, daß Perugino einen großen Teil des Jahres 1496, fast die Hälfte von 1498 und einen Teil von 1499 in Perugia verbrachte; immerhin Zeit genug, um Raffael weitgehende direkte Belehrung zu erteilen.

3) Venturi im VII. Band, 2. Hälfte seiner Storia dell' Arte Italiana. Vgl. zur Kritik Gnoli, Rassegna d' Arte, Mai 1913.

von Pinturicchio[1]), Spagna und auch der noch kleineren Leute, die damals in den Werkstätten arbeiteten, vor uns haben, denn hier handelt es sich meist um subtilste Vergleichung. Daß uns eine ausführliche Abhandlung über Vitis Zeichnungen in diesem Bande versprochen wird, begrüßen wir im voraus mit besonderem Dank.

Solange diese Sonderpublikation aber nicht vorliegt, müssen wir mit dem Material dieses ersten Bandes arbeiten; und da können wir uns nicht verhehlen, daß es uns oft schwer wird, in der wechselnden Handschrift stets ein und dieselbe Persönlichkeit wiederzufinden. Vergleicht man z. B. die Zeichnung der thronenden Madonna mit zwei Heiligen im Louvre (T. 45) mit absolut sicheren Blättern Raffaels, etwa dem hl. Georg der Uffizien (T. 57) oder den Studien zur Madonna im Fenster (T. 46ff.), so glaubt man zwischen der Ängstlichkeit des Duktus dort, der Freiheit hier eine unüberbrückbare Kluft sich öffnen zu sehen. Doch muß man dann wieder einräumen, daß der nie bestrittene Entwurf zur »Anbetung der Könige« in Stockholm (T. 29) doch auch in jener spitzfedrigen Art gezeichnet ist, bei ängstlicher Behandlung der Schattenlage, die man auf den meisten der von Morelli dem Pinturicchio gegebenen Blättern finden kann.

Worin ich mich vollständig auf des Verfassers Seite stelle, ist die Zuschreibung der Studien zum Nikolaus-Bild in Lille und Oxford (T. 5—8); Morelli hatte sie gewiß zu Unrecht seinem Pinturicchio gegeben, den er ebenso überschätzte, als er zuvor unterschätzt worden war. Erstaunen muß hier eine gewisse innere Größe der Konzeption und Freiheit des Vortrags, hält man sich das jugendliche Alter des Künstlers vor.[2]) Als besonders interessant verzeichne ich weiter folgende Rückverweisungen an Raffael, resp. neue Nachweise des Herausgebers: T. 1 Knabenkopf (Selbstbildnis) in Oxford (Morelli u. a.: Viti). T. 32 Profilporträt eines jungen Mädchens in den Uffizien, vielleicht für eine der Figuren auf der »Darbietung im Tempel« (Morelli u. a.: Viti). T. 33 u. 34 Bildnis eines Mädchens und jugendliche Heilige, beide im British Museum (ebenso). T. 35/6 Studienblatt aus Mädchenköpfen in Oxford, für mehrere der Figuren des »Sposalizio«.

Ich möchte auf Einzelfragen nicht weiter eingehen, da zu deren Nachprüfung ein zu ausgedehntes Material erforderlich ist. Nur ein paar kleine Bemerkungen seien gestattet. Da der Verfasser so viel Material in dem Begleittext bringt, hätte er, wo er von den Studien zur Krönung der Maria spricht (S. 48ff.), einer merkwürdigen Federzeichnung zum oberen Teil einer

1) Fischel geht jetzt soweit, nur ein einziges sicheres Blatt von ihm anzuerkennen, eine Ornamentstudie in Berlin (Text S. 74); aber er hält daran fest, ihm den Hauptteil der Zeichnungen des Venezianischen Skizzenbuches zu lassen.

2) Völlig überzeugend scheint mir die Zuweisung eines Blattes, vielleicht Studie zum Gottvater der Kirchenfahne in Città di Castello, an Raffael, wie das Blatt auch früher genannt wurde, im British Museum (T. 11). Besonders der Vergleich mit T. 7 zwingt zu diesem Schluß.

Himmelfahrt der Maria in Budapest (Albertina-Publ. Nr. 683, als Pinturicchio) gedenken sollen. Denn hier findet man nicht nur Raffaels Engel mit der kleinen Geige in Oxford (T. 18) benutzt, sondern auch die Liller Zeichnung zu einem Violine spielenden Engel (T. 21) kann dem Schöpfer des Budapester Blattes nicht unbekannt gewesen sein (vgl. Fußstellung und Gewandfalten des vordersten Engels rechts). Ferner scheint mir einem von Fischel im Text (S. 45, Abb. 42) wiedergegebenen Blatte, das er als »dem Spagna sehr nahe stehend« bezeichnet (S. 46) — Madonna mit Heiligen, Tondo in Chatsworth — nicht genügende Schätzung wiederfahren zu sein. Diese Komposition steht dem viel diskutierten Entwurf zur Terranuova-Madonna in Lille (T. 54) so nahe, das Kind ist demjenigen auf der Wiener »Madonna mit dem Granatapfel« (T. 53) so aufs engste verwandt, wie auch eine von Fischel als echt angenommene Studie zum Sebastian in Hamburg (T. 12) hier Verwendung gefunden hat[1]); endlich ist der Typus der Madonna nicht sowohl die Vorstufe zu jenem Berliner Bilde, als namentlich zur Granduca-Madonna, daß ich gern geneigt wäre, das Blatt, das ich nur in der Reproduktion kenne, Raffael zurückzugeben, so sehr scheint es mir in seine »Gedankenfabrik« zu gehören. Man müßte sonst geradezu annehmen, der Nachahmer — Spagna? — habe in einer Komposition eine Musterkarte raffaelischer Motive geben wollen. Wo so manches im Tafelwerk gebracht ist, das immerhin diskutabel bleibt, hätte ich einer großen Faksimilewiedergabe dieses interessanten Stückes Aufnahme gewünscht.

Und nun zu der am Schluß gebrachten Serie der Zeichnungen zur Libreria in Siena: den Kartons in Florenz und Perugia (Casa Baldeschi), nebst den flotten Entwürfen zu einzelnen Gruppen in Florenz (Reiterzug) und Oxford (vier stehende Krieger, Rücks. schildhaltende Putten). Der Diskussion führt der Verf. neues Material zu, indem er erstmalig die Rückseite des zweiten Uffizienblattes veröffentlicht (T. 61) und hier in einer Gruppe von zwei Figuren mit dem ihm eigenen Formengedächtnis eine Nachzeichnung nach einer Gruppe in einer der Signorelli-Fresken in Orvieto erkannt hat. Aber leider kommen wir selbst damit nicht viel weiter. Genau wie man mit Fischel den Pinturicchio einen bedeutenden Umweg in seiner Route machen lassen muß, die ihn von Perugia nach Siena führte (selbst wenn wir ihn die Reise über Chiusi machen lassen, wo er Land besaß), könnte man Raffael einmal in dieser Zeit von Perugia aus direkt nach Orvieto wandern lassen, trotzdem dafür dokumentarisch kein Beweis zu erbringen ist. Und wenn Fischel auf ein Blatt im venezianischen Skizzenbuch hinweist (Abb. 76), wo eine Reihe von Köpfen nach einem Fresko Signorellis in Monte Oliveto wiedergegeben ist, so darf man auch an Raffaels frühe Bewunderung für den Meister von Cortona erinnern, für die einer seiner ersten zeichnerischen Vers che (T. 2) zeugt. Und schließlich ist eine Kenntnis des Originals nicht einmal unbedingt nötig gewesen: der

1) Man beachte die fleischigen Hände des hl. Rochus; diese Form der Hände ist eminent raffaelisch.

Raffael der vorflorentiner Periode zeichnet bereits nach Pollajuolo (T. 4), das konnte freilich Wiedergabe einer Zeichnung sein; aber wie war ihm Donatellos Evangelist Johannes im Florentiner Dom bekannt geworden[1]) (T. 10)?

Sehr wesentlich wäre es für die Frage, wenn man die beiden Kartons genau datieren könnte. Keinesfalls ist man genötigt, diese allzu früh anzusetzen; denn zwischen dem Auftrag auf die Arbeiten der Libreria (29. Juni 1502) und dem Testament des Auftraggebers (9. Februar 1503) ist Pinturicchio fast dauernd in Perugia nachweisbar, wo er doch gewiß mit der Erledigung bereits übernommener Verpflichtungen genug zu tun hatte; er kann erst nach dem 9. Februar 1503, zu welchem Termin er in Perugia weilte[2]), in der Libreria angefangen haben. Damals muß die Decke fertiggestellt worden sein, da hier seines Auftraggebers Wappen noch mit dem Kardinalshut geschmückt erscheint (Pius III., Papst vom 22. Sept. bis 18. Okt. 1503). Nach dessen Tod trat zweifellos eine Unterbrechung der Arbeit ein, da Pinturicchio bis in den Spätsommer 1504 die Fresken in der Taufkapelle des Doms und das Tafelbild daselbst gemalt hat.

Ich rekapituliere diese Daten, nur um darzutun, daß die beiden Kartons durchaus nicht notwendigerweise in Siena entstanden zu sein brauchen. Vielmehr wird Pinturicchio an ihnen in der zweiten Hälfte des Jahres 1502 in Perugia gearbeitet haben, in der Stadt, wo Raffael lebte; daß der Jüngere hier Skizzen entwarf, die mit dem Thema dort sich beschäftigten, daß der Ältere sie kannte und benutzte, ist doch an und für sich nicht als unmöglich zu verwerfen. So bleibt also letzter Hand der Stil das Ausschlaggebende; und da muß ich nach wie vor bekennen, daß sie mir allem, was ich von Pinturicchio kenne, so überlegen erscheinen, daß es mir nicht möglich ist, sie (wohl verstanden nicht die beiden Kartons) ihm zuzuschreiben. Ich bitte, genau die Pferde der Uffizienzeichnung mit dem Karton ebendort und besonders mit den Pferden des Freskos zu vergleichen (man vergl. auch die Pferde auf dem Karton der Casa Baldeschi!); soll man wirklich glauben, daß, wer die Struktur des Tieres so gut kennt, um diese rapiden Skizzen hinzuwerfen, es fertig bringt, hinterher in der Ausführung so schlecht und verständnislos gezeichnete Tiere zu schaffen[3])? Das Gleiche gilt von der Leichtigkeit und Eleganz der Figuren, die für mich eben absolut raffaelisch sind. Was für trübselig lahme Figuren hat der frescante aus den so köstlich frischen vier Soldaten gemacht (vergl. Abb. 73)!

Und nun komme ich, zum Schluß erst, auf die Einleitungen zu sprechen, mit denen der Verf. den

1) Die Eigenhändigkeit dieses Blattes steht und fällt mit dem hl. Sebastian in ganzer Figur in Lille (T. 13); man vergl. namentlich die Füße.

2) Vergl. Bombe a. a. O., S. 233 u. 294/5.

3) Zur Gegenprobe möge man den Entwurf zum hl. Georg (T. 57) und den Centauren auf dem Herkulesblatt der Uffizien (T. 58) heranziehen.

Textband eröffnet, und die von grundlegender Bedeutung sind. Die erste behandelt die Geschichte der Zeichnungen, die zweite, wichtigste — »Zur Beurteilung der Zeichnungen« betitelt — legt die Grundsätze des Herausgebers dar und läßt an hervorragenden Beispielen aus allen Epochen Raffaels im voraus ahnen, wie revolutionierend für unsere seit Morelli geltenden Vorstellungen die Publikation im ganzen sein wird. Was hier über Raffael-Zeichnungen gesagt ist, hat für die Beurteilung von Zeichnungen überhaupt grundsätzliche Bedeutung, so daß ich allen Fachgenossen, den jüngeren besonders, das sorgfältigste Studium dieser sehr knapp gehaltenen Darlegungen ans Herz lege. Eine kurze dritte Einleitung behandelt endlich zusammenfassend die Zeichnungen dieser ersten Abteilung.

Wenn uns der zeichnerische Nachlaß eines Künstlers geschlossen vorgelegt wird, so darf unser Fach stets die einfache Tatsache als eine Bereicherung dankbar begrüßen. Bedeutet aber, wie in diesem Fall, die Publikation eine gewaltige Vermehrung des bisher bekannten Materials (ist doch aus der Oxforder Sammlung von mehr als 100 unbestrittenen Zeichnungen kaum die Hälfte zuvor publiziert worden), so darf man sagen, daß für das Studium eines Meisters damit eine ganz neue Grundlage geschaffen wird. Wenn im Anschluß an Fischels fortschreitendes Raffaelwerk die Forschung über den Urbinaten eine neue Blüte erlebt, so werden die Herausgeber, der Autor wie der Verleger, einen bedeutenden Teil des Verdienstes für sich in Anspruch nehmen dürfen.

*GEORG GRONAU.*

## NEKROLOGE

Mit dem in seinem achtzigsten Lebensjahre hingeschiedenen **Filippo Carcano** verliert die mailändische Malerschule den letzten Vertreter der alten naturalistischen Richtung, die sich besonders im Atelier von Hayez in den sechziger Jahren des vorigen Jahrhunderts gebildet hatte. Carcano war direkt Schüler von Hayez und wäre wohl gern gleich in die Spuren des Meisters getreten, um besonders Genrebilder zu malen, mußte aber statt dessen seine besten jungen Kräfte großen historischen Kompositionen widmen, denn nur durch solche konnte man damals Prämien bekommen, und so gelang es ihm, sich gute Stipendien zu sichern. Die ersten Bilder, in denen seine wirkliche Natur zum Vorschein gelangen konnte, waren die, mit welchen er in den Jahren 1873 und 1874 nach einem Aufenthalt in Paris auftrat: lebendige Darstellungen vom Spieltisch und aus dem Ballettleben. Der naturalistische Charakter der Bilder war so stark und überraschend, daß man ihn anklagte, nach photographischen Aufnahmen gemalt zu haben; was lächerlich erscheint, wenn man die genauen, lebhaften, direkt der Natur abgelauschten Zeichnungen, die der Meister sein ganzes Leben lang ausführte, kennt. Aber eigentlich erreichte er die Höhe seiner Kunst erst in den Landschaftsbildern, in denen er die einfachen, schlichten Reize der lombardischen Ebene und die melancholischen Schönheiten der venezianischen Lagunen schilderte. Auch als Lehrer wirkte er, und bis zu einem gewissen Grade gehörte auch Giovanni Segantini seiner Schule an. Man sagt, daß der große lombardische Alpenmaler den gleichen kammartigen Spachtel gebrauchte und damit ganz in Carcanos Art seine Himmel bearbeitete. *Fed. H.*

## PERSONALIEN

Dr. **Walter Cohen** übersiedelt am 1. April nach Düsseldorf als Direktorialassistent an den städtischen Museen. Durch die Neuordnung der Gemäldegalerie, durch die Abfassung des kleinen praktischen »Führers« und durch die Bearbeitung des (im Erscheinen begriffenen) wissenschaftlichen Kataloges hat sich Dr. Cohen in seiner bisherigen Stellung im Bonner Provinzialmuseum so bewährt, daß man seine Berufung nach Düsseldorf durch Koetschau mit besten Erwartungen begrüßen kann.

**Rom.** Professor **F. Hermanin,** Direktor der Königl. Nationalgalerie und des Kupferstichkabinetts im Palazzo Corsini, ist zum Soprintendente der Galerien der mittelalterlichen Museen und Kunstsachen für Rom, das Latium und die Abruzzen ernannt worden.

## WETTBEWERBE

**Künstlerwettbewerbe,** die mit einem Mißklang enden, indem der Auftraggeber den Spruch der Jury, die er selbst eingesetzt hat, beiseite schiebt, sind so sehr an der Tagesordnung, daß sie fast zu einer ständigen Rubrik werden. Der Verein deutscher Motorfahrzeug-Industrieller hat eine Konkurrenz für eine Ausstellungshalle in Berlin ausgeschrieben, die durch ihre Dimensionen allein alle ähnlichen Bauten in den Schatten stellen soll. Das Preisgericht entschied sich für den Entwurf des bekannten Architekten Stoffregen. Aber sein Plan soll nun verurteilt werden, auf dem Papier zu bleiben, zur Ausführung wird ein anderer Entwurf bestimmt. Der zweite Fall hat sich in Schweden ereignet und ähnelt auf ein Haar dem Züricher Wettbewerb, von dessen Ausgang hier kürzlich berichtet wurde. Wie dort Huber und Bodmer, so trug in Stockholm ein junger Maler mit Namen Grünewald den ersten Preis in der Konkurrenz für den Schmuck des Trauzimmers im Rathause davon. Er wird sich voraussichtlich mit diesem Erfolge zu begnügen haben. Die Ausführung soll ihm nicht übertragen werden. Dänemark besitzt die monumentalen Wandgemälde Joachim Skovgaards. In Norwegen ist die Hoffnung noch nicht aufgegeben, daß Munchs Entwürfe in der Aula der Universität von Kristiania zur Ausführung gelangen. Schweden wird es nicht leicht sein, Schritt zu halten, und es lohnt wohl das Wagnis eines Jungen anstatt der sicheren Mittelmäßigkeit, die man eintauschen würde.

Der in Aussicht gestellte neue, interne Wettbewerb um das Botschafterpalais in Washington ist nun zur Tatsache geworden. Die Architekten Dülfer, v. Ihne und Möhring sind zu einer Umarbeitung ihrer Entwürfe auf Grund der von der Akademie des Bauwesens ausgearbeiteten Abänderungsvorschläge aufgefordert worden. Die Erteilung des Bauauftrags soll nach einer nochmaligen Prüfung durch die Akademie erfolgen. Man hat Grund, mit diesem vorläufigen Ausgang der Angelegenheit, die schon endgültig erledigt zu sein schien, zufrieden zu sein.

In ähnlicher Form soll nun auch die Frage des Opernhausneubaues in ein letztes Stadium eintreten, nachdem der Versuch, Hoffmanns Entwurf stillschweigend als endgültige Lösung hinzustellen und die Öffentlichkeit durch ein paar Besprechungen in Tageszeitungen zu beruhigen, gescheitert ist. Die Vereinigung Berliner Architekten hat Hoffmanns Projekt so ungünstig beurteilt, daß auch das preuß. Abgeordnetenhaus die geplante Eingabe wird berücksichtigen müssen. Wie verlautet, sollen wieder der Akademie des Bauwesens die im Wettbewerb ausgezeichneten und der Hoffmannsche Entwurf zur Prüfung vorgelegt werden. Ein ähnlicher Ausgang wie im Falle des Botschaftergebäudes in Washington wird sich auch hier als die natürliche Lösung ergeben. Ein engster Wettbewerb mit Benutzung der bisher

als relativ beste erkannten Lösungen ist im Interesse der Sache dringend zu wünschen.

## AUSSTELLUNGEN

**Berlin.** Eine **Kollektivausstellung von Werken Ed. Munchs,** die der Kunstsalon Fritz Gurlitt in seinen Räumen veranstaltet, ist eines der wenigen Ereignisse des Berliner Kunstlebens, die ein weitergehendes Interesse beanspruchen. Zusammen mit den Entwürfen der Universitätsbilder, die in der Herbstausstellung am Kurfürstendamm gezeigt wurden, wird diese umfassende Übersicht, die in mehr als 80 Gemälden aus allen Perioden eine Vorstellung von dem Schaffen und der Entwicklung des Norwegers gibt, einen Ruhm für immer festigen, der noch bis in die letzten Jahre hinein durch schwankende Urteile beeinträchtigt werden konnte. Vor zwanzig Jahren bedeutete Munchs erstes Auftreten in Berlin einen Aufruhr, schlimmer als heute die Ausstellungen der Kubisten und Futuristen. Vor zehn Jahren zeigte die Sezession wieder Munch. Nur wenige erkannten ihn auch damals. Er galt als ein Außenseiter, ein Sonderling, den man als solchen im besten Falle gelten ließ, aber als Maler doch nicht ganz voll nahm. Heute gestehen sich auch die Widerstrebenden, daß die Zeit dieses Künstlers nun endlich gekommen ist. Die nach ihm kamen, haben seinem Werke die beste Bestätigung gegeben. Die Jüngsten wußten sich eins mit ihm in ihren Zielen, und darum erhoben sie ihn auf den Schild.

Aus der Zeit der ersten Berliner Ausstellung ist nicht viel mehr hier zu sehen. Aber eine »Straßenmusik in Kristiania« steht so sehr in der Tradition der Manet und Degas, daß es nicht leicht ist, sich so weit zurückzuversetzen, um den revolutionären Geist in dieser abgeklärten malerischen Leistung noch unmittelbar zu verspüren. Der eigentliche Munch, dessen Name heute ein Programm wurde, zeigt sich hier erst in den Werken, die sich um die Zeit der zweiten Berliner Ausstellung gruppieren. Es sind die Stimmungsbilder aus norwegischen Sommernächten, ganz auf Ausdruck seelischer Erlebnisse gestellt, die Mädchen am Strande und auf der Landstraße und auf der Brücke, Landschaften mit dem Klang lyrischer Stimmung, Porträts, die in der äußeren Erscheinung die Seele des Menschen entblößen. Eine fast krankhaft gesteigerte Eindrucksfähigkeit spricht aus den Werken dieser Zeit. Der Maler sucht seine Mittel, und er bildet sich eine eigene Formensprache. Er baut seine Kompositionen in großen Flächen. Starke Farben stehen gegeneinander.

Die Folgezeit bedeutet eine Bereicherung in jedem Sinne. Die großflächige Behandlung führte nahe an die Gefahr eines Plakatstiles. Munch löst nun wieder die zusammenhängenden Farbflächen. Versuche, die an die neoimpressionistische Technik anklingen, sind bezeichnend für die Zeit neuen Experimentierens. Die Reihe der großen Porträts entsteht nun, die eine Epoche in Munchs Schaffen bedeutet und eine Galerie moderner Menschen darstellt, die an Wucht der Erscheinung einmal wirklich den oft mißbrauchten Vergleich mit Castagnos Condottieren rechtfertigt.

Munchs allerletzte Werke sind die Zeugnisse einer malerischen Befreiung, die selbst in diesem reichen Künstlerleben wie eine ungeahnte Überraschung wirkt. Die Farben haben einen ganz neuen Klang. In ihrer Beschränkung und Reinheit zeigen sie einen Reichtum, der alles frühere übertrifft. Dieser Aufstieg ist die beste Gewähr für die Größe der Künstlerschaft Edvard Munchs. Der vielverheißende Jüngling von 1892, der eigenartige, und wie es schien eigensinnig selbständige Künstler von 1902, ist heute ein reifer Mann auf der Höhe seines Schaffens, an dessen Meisterschaft niemand mehr zweifeln kann. Diesen Erfolg sollte die Ausstellung haben, daß Munch von nun an zu denen gehört, die der täglichen Kritik enthoben sind, daß man nicht mehr mit einem problematischen Interesse seinen Werken begegnet, sondern sie als vollgültige Schöpfungen unter den besten unserer Zeit erkennt. *G.*

**München.** Die Galerie Caspari, über die unlängst an dieser Stelle ausführlich berichtet wurde, stellt zurzeit dreißig größtenteils aus Privatbesitz zusammengebrachte Gemälde des 1840 geborenen und 1902 gestorbenen Südbadensers **Emil Lugo** aus. Der Künstler ist nicht eben sehr bekannt geworden. Die Ausstellung hat darum das Verdienst, ihn einigermaßen zu publizieren. Damit ist allerdings nicht gesagt, daß das vorläufig skeptische Urteil, das man sich von Gelegenheit zu Gelegenheit über Lugo bisher bilden konnte, nun umgestoßen würde. Es wird vielmehr bestätigt. Josef August Beringer, der vor einigen Jahren eine Lugo-Monographie erscheinen ließ und für die Ausstellung bei Caspari über Lugo geschrieben hat, setzt Lugo neben Feuerbach und Marées. Gegen diese Einreihung, die populär werden könnte, muß man zeitig Einspruch erheben. Emil Lugo ist da liebenswert, wo er sich in den Bahnen eines relativen Naturalismus bewegt: in den Landschaften, in denen er die Traditionen der Landschaftsmalerei von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts fortführt. Die Landschaften haben da und dort den tiefen Stimmungswert und die schöne, reelle Malerei der Schule von Barbizon und der deutschen Lierschule; zugleich haben sie einen wohltemperierten Heroismus. Wo Lugo das feine Maß verliert, wo er den Boden eines zugleich intimen und gedämpft pathetischen Naturalismus verläßt, wo er seinen Stil zu einer Abstraktion steigern möchte, der seine sehr begrenzte Phantasie nicht gewachsen ist, da wird er mit Unfehlbarkeit peinlich. Wo seine Ansprüche auf Böcklin und Thoma gehen, ist seine gediegene Malerei und sein liebes, leise und melancholisch schwärmendes und gerade in dieser Art großes, weittragendes Naturgefühl gebrochen. Seine Vision hat nach der heroischen Seite nie sehr weit über Preller und Schirmer hinausgereicht; nur zuweilen findet man Dinge, die etwas von der innigen Grandiosität eines Claude Lorrain ahnen. Dieser feinbegabte Maler wurde das Opfer eines Stilgedankens, der über seine Verhältnisse ging. Der Fall hat eine gewisse Typik für die Generation Böcklins. Wie Böcklin stand Lugo an der Stelle, wo es sich um den Widerspruch zwischen guter Malerei und malerisch-formal unzulänglichen Imaginationen handelte. Böcklin hat sich zugunsten dieser Imaginationen so restlos entschieden, daß er, der von Hause aus wahrlich wußte, was malen heißt, schließlich für die Geschichte der malerischen Form nichts mehr bedeutete. Lugo hat seinen malerischen Instinkten mehr vertraut und sich den Stilgedanken eines Böcklin oder eines Thoma, eines Feuerbach, eines Marées immer nur zaudernd hingegeben, auch wenn er in diesen Stilgedanken aufging. Er hat darum nie seine lautere Malerei und sein nobles, einfaches Naturgefühl verloren und zuletzt noch Dinge gemalt, die so gut sind wie seine frühen Landschaften. Das ewige Suchen nach dem Stil hat gleichwohl eine Tragik geformt. Vielleicht hätte Lugo auch auf seinem eigentlichen Felde noch mehr bedeutet, wenn er inmitten einer üppigeren Tradition aufgewachsen wäre. Und an Stelle von Rom, von Italien wäre ihm vielleicht Frankreich nötig gewesen. *W. H.*

**Paris. Ausstellung japan. Holzschnitte im Louvre.** Das Musée des Arts Décoratifs im Louvre und sein Leiter Raymond Koechlin haben es sich angelegen sein lassen, mit Unterstützung der hauptsächlichen Pariser Sammler, wie Bing, J. Doucet, Lebel, de Sartiges, Smet, Vever, Vignier, in einer Folge von Ausstellungen die ganze Entwicklung

der japanischen Holzschnittkunst abzuwandeln. Man sah an sich vorüberschreiten die herbe Kraft der Primitiven mit ihrem schier dämonischen Einschlag, die schon mit Grazie gepaarte Phantasie des Harunobu, die klassische Gesammeltheit des Kiyonaga, die mit fortreißende Gestaltungskraft des Sharaku. Man gelangte zu den Gipfelpunkten, zu Utamaro, dem feinsten aller Schilderer von Frauenreizen, und zu Hokusai, dessen Kunst sich trotz ihres Naturalismus und ihrer Volkstümlichkeit infolge einer unvergleichlichen Produktivität und Beherrschung des Handwerklichen stets auf einer besonderen Höhe hält. Man ist in diesem Jahre, mit der sechsten Ausstellung, die hauptsächlich Werke von Toyokuni und Hiroshige vorführt, zu Ende gekommen. Toyokuni macht Anleihen bei all seinen großen Vorgängern; sie schärfen ihm das künstlerische Gewissen, aber sie lähmen ihm dafür die spontane Schöpferkraft. Untrügliche Zeichen des Verfalls treten bei ihm auf: ein Hinsiechen im Wissen von der Kunst statt Sehertum, aber noch ist es bei ihm ein Sterben in Schönheit.

Hiroshige dagegen ist der letzte geniale Entdecker. Mit den raffinierten technischen Mitteln, die er vorfand, feinster Linienkultur, delikatester Farbendifferenzierung erschließt er ein noch kaum betretenes Gebiet: die Landschaft; die Landschaft, keinem illustrativen Zweck mehr unterworfen, undramatisiert, unheroisiert, die Landschaft als Inbegriff einer poetischen Stimmung. Kein Wunder darum, daß Hiroshige zuerst von den japanischen Künstlern dem europäischen Verständnis einging.

Oft findet man in der Geschichte einer Kunst, einer Kultur vor dem Zusammenbruch noch einmal ein glorreiches Aufrütteln und Betätigen aller Energien, frühlinghaft bis zum Vortäuschen einer Primitivität: so bei Hiroshige. Aber schon zu seinen Lebzeiten stand der Feind im Land, Europas Ästhetik, »die weiße Gefahr«. Und als Hiroshige 1858 starb, wie schnell wurde aus »der weißen Gefahr« »die weiße Krankheit«: mit der Vernichtungskraft von Leukozyten durchsetzten europäische Kunsteinflüsse die japanische Eigenart, und nun ist es aus mit der originalen japanischen Holzschnittkunst, auf immer, so möchte man fürchten, im Hinblick auf die Erzeugnisse der letzten Jahrzehnte. — »Eritis sicut Deus« . . ., Japan erlag dem europäischen Verführer und ward stark und wissend, aber sein Kunstparadies hat es verloren. Wahrlich, ein satanisches Verhängnis, wenn man bedenkt, wie gerade seit etwa 1858, seit Hiroshiges Tod, sich europäische Kunst an japanischer verjüngt hat. *A. D.*

**Paris.** Mit einer **Toulouse-Lautrec-Ausstellung** hat sich die Galerie Paul Rosenberg in ihrem neuen Lokal, rue de la Boëtie, eingeführt. Es war ein besonderer Genuß, Bilder, die zumeist im Privatbesitz versteckt sind, wiederzusehen: »Der Tanz der Goulue im Moulin Rouge« mit ihren zinnoberroten Strümpfen, die große Zirkusszene, auf der nicht nur das Pferd, das die Kunstreiterin trägt, angepeitscht erscheint, sondern jede kleinste Linie selbst, auf daß sie ihren gesteigertsten Ausdruck hergebe. Und wie versteht Toulouse-Lautrec Flächen auszusparen und welche Treffsicherheit bewährt sein aristokratischer Geschmack im Aufsetzen der Farbe! So prima sind die Bilder gemalt, daß Firnis sie nur schädigen kann, sie zu grell und laut macht, wie »die große Szene im Moulin Rouge«, die gefirnißt worden ist, bezeugt.

Es ist interessant, Toulouse-Lautrec mit unserer Zeit zu konfrontieren. Sind uns auch seine auf direkte Wiedergabe der Natur abzielenden Darstellungsmittel nicht mehr vorbildlich, sein Esprit ist noch aktuell, seine geistige Anschauung noch wirksam: Ausschaltung allen Sentiments, aller moralischen Wertung, Herausholen des stärksten Ausdrucks. Lautrec fand ihn nirgendwo mehr als im Zirkus, im Variété, im Nachtleben, überall da, wo die Sinne gepeitscht und die Nerven aufs Äußerste angespannt sind. Unsere Zeit ist mehr von der Betrachtung des Einzelfalles abgekommen, sucht den Rhythmus wie die Gebärde mehr vom Gegenständlichen loszulösen, sucht in ihrem Bedürfnis nach Synthese einem stärkeren kosmischen Gefühl gerecht zu werden. Aber auch Toulouse-Lautrec mangelt dies kosmische Gefühl nicht, wenn er auch eher Analytiker ist, und so führt von ihm eine Linie über Picasso, Dérain (ich denke dabei an seine Stilleben) zu einigen Allerjüngsten wie Marie Laurencin, Tobeen. *A. D.*

## SAMMLUNGEN

**Zum Bau der neuen Dresdener Gemäldegalerie.** Die Pflicht, den Meisterwerken der neueren Malerei in Dresden eine würdige und geräumige Stätte zu schaffen, ist längst erkannt worden, ehe die erfolgreiche Neuordnung der berühmten alten Sammlung einsetzte. Nunmehr ist der Platzmangel in dem alten Semperschen Bau auch dem Laien klar geworden, der von den wichtigen Erwerbungen der letzten Jahre nur in kurz bemessenen Ausstellungen Kunde erhalten konnte. Alle maßgebenden Behörden und die Stadtverwaltung haben dem Plan eifrige Förderung angedeihen lassen, ein Preisausschreiben führte im Sommer des vergangenen Jahres zu dem günstigen Ergebnis, daß ein geeigneter Museumsbau recht wohl innerhalb der Zwingeranlagen zwischen dem Galeriegebäude, der Oper und dem alten Stallhof einen glücklichen Abschluß des an dieser Seite offenen Theaterplatzes bilden könne. Der Standpunkt planvollen und großzügigen Städtebaues entspricht somit vollkommen den Wünschen der Museumsverwaltung, die in Dresden zum ersten Male, wenn wir vom Bau des relativ kleinen Kunstgewerbemuseums absehen, die sorgfältig gesammelten Erfahrungen moderner Museumstechniker an dem Neubau erproben und bewähren lassen will. Leider werden in der Bürgerschaft immer wieder grundsätzliche Bedenken gegen die Wahl des Bauplatzes geäußert; man spricht von einer Bedrohung des Zwingers, von der Vernichtung der Zwingeranlagen. Und doch ist nur ein verhältnismäßig geringes Maß baukünstlerischen Taktes und ein liebevolles Eingehen auf die Eigenart der Gartenanlagen am Zwingerteich nötig, um die Gefahren zu vermeiden, die der Koloß des neuen Schauspielhauses in allzu grellem Lichte erscheinen läßt. Die Grundfläche des geplanten Museums wird wenig Baum- und Wiesenflächen verschlingen, und ein geeigneter Abstand von den bestehenden Gebäudekomplexen sichert dem Neubau eine harmonische Wirkung im Grün einer sehr verbesserungsfähigen Parkanlage fernab von den Schauseiten des Zwingerbaues.

Ist es möglich, vor einer so wichtigen Entscheidung ganz zu vergessen, daß die Vereinigung der Meisterwerke der Malerei, Zeichenkunst und Graphik aller Zeiten mit einer guten Kunstbücherei in einem Gebäude den besonderen Reiz für alle einheimischen und fremden Kunstfreunde und eine alte, ehrwürdige und berechtigte Tradition der Dresdener Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte bedeutet? — Man muß die räumliche Trennung solcher in sich ergänzungsbedürftiger Sammlungen in Wien oder in Paris selbst empfunden haben, um die Gefahr zu verstehen, die eine Verlegung des modernen lebenskräftigen Teiles für das innere Wirken und die finanzwirtschaftliche Entwicklung unserer Gemäldesammlung in sich bergen würde. Schon vor Jahren hat in der Museumskunde Karl Koetschau auf die Nachteile der Museumstrennung innerhalb Dresdens nachdrücklich hingewiesen; gewiß läßt sich z. B. für die Verteilung der plastischen Kunst auf das Albertinum, das Palais im Großen Garten, das Coselpalais und das Kunst-

gewerbemuseum nur die bittere Notwendigkeit historischer Tatsachen, der Raumnot und schwer lösbarer Besitzverhältnisse anführen. Bedenkt man ferner, daß der jährliche Etat einer getrennten Verwaltung für die moderne Galerie die bislang vom Staate alljährlich gewährten ordentlichen Mittel für Neuanschaffungen auf dem Gebiete der Malerei übersteigen würde, so ist es verständlich, daß alle Freunde eines stetigen inneren Ausbaues der altberühmten Sammlung auch die möglichst enge räumliche Verbindung wünschen müssen. Die Erkenntnis innerer Einheit der bildenden Kunst aller Zeiten ist das Ergebnis moderner Kunstwissenschaft und Kunstpflege; alle neuen Museumsgründungen, alle vergleichenden Wertungen jüngerer und allerjüngster Malerei bauen sich auf diesem Grundsatz auf. Sollen wir deshalb nicht hocherfreut sein, an dem hohen Maßstab, wie ihn unsere glänzende alte Sammlung fordert, schärfer als bisher die Werke der modernen Abteilung messen zu können, nur das Beste vom Guten unter einem Dache mit den Meisterwerken aus ganz Europa vereinigen zu dürfen? — Nicht das gewaltsame Zerschneiden eines logisch gefügten Organismus nach dem ewig wandelbaren Maßstab der Zeit führt zu dem allerwünschten Ziele einer gesunden Entwicklung der Kunststadt Dresden; weit eher könnte eine Anregung Max Liebermanns auch für Dresden Wert gewinnen, der in seinem schönen Nachruf für den tiefbetrauerten Hamburger Museumsleiter Alfred Lichtwark neben die Weltsammlungen einer Großstadt wie Berlin ein »Museum der Berliner Künstler« stellen möchte. Ansätze zu einer derartigen Gründung sind ja im Stadtmuseum vorhanden. —

Die Hoffnung, durch den Neubau einer modernen Galerie in einem entfernteren Teile der Stadt ein Schaustück, einen neuen Anziehungspunkt für den Fremdenverkehr zu erlangen, wird sich als trügerisch erweisen. Der Weltruhm unserer alten Gemäldesammlung wird einer Sonderentwicklung nur schaden, wie wir das leider an unserem unverdient schwach besuchten Kunstgewerbemuseum sehen. Werden endlich die treuen Freunde und Gönner unserer Galerie ihre Liebe teilen und eine angesichts der geringen vorhandenen Mittel keineswegs besonders aussichtsvolle Konkurrenz beider Museen unterstützen wollen? Ich glaube, wenn sich der allen Dresdnern gemeinsame, aufrichtige Wunsch kräftiger Förderung unserer Gemäldesammlung mit verständnisvollem Eingehen auf das innere Leben und die bedeutsame Einheit ihrer Entwicklung paart, sind alle Bedenken gegen den wohlerwogenen Plan des Neubaues zu überwinden. Unsere Zeit verlangt nicht mehr nach isolierten Museumspalästen mit dem anspruchsvollen Prunk eines fürstlichen Schlosses, sondern nach einem würdigen und stimmungsvollen architektonischen Rahmen für die unserer alten Abteiluug durch erlesene Proben der Rokokokunst und eine ebenso wertvolle, als einzigartige Gruppe von Handzeichnungen der Nazarener, ihrer Zeitgenossen und Nachfolger innig verbundenen Werke der neueren klassischen Malerei. *Lr.*

**Königsberg i. Pr.** Die **Neuordnung des Kunstgewerbemuseums** durch Professor Ulbrich ist nunmehr als beendet anzusehen. Die Schätze des Museums sind in den neuen Räumen in der Roonstraße in drei Etagen untergebracht worden. Besonders reichhaltig ist die Sammlung an Schmiedearbeiten des 17. Jahrhunderts, ferner ist eine sehr schöne Schranksammlung, in welcher die sog. »Danziger Arbeiten« eine große Rolle spielen, besonders hervorzuheben. Die übersichtliche Anordnung, sowie die genaue Angabe von Herkunft und Alter jedes Gegenstandes, gestatten eine leichte Benutzung der Bestände, sodaß das Fehlen eines Kataloges, der bisher noch nicht erschienen ist, sich kaum bemerkbar macht. *—d—*

Im **Londoner Victoria- und Albert-Museum** sind in der Verwaltung einige Änderungen angeordnet worden. Die Abteilungen Architektur und Holzarbeiten wurden vereint, ebenso Keramik und Metallarbeiten. — In Kürze wird ein von Hardie und Strange bearbeiteter ausführlicher Katalog über die Holzschnitte erscheinen, an denen das Institut ganz besonders reich ist. *v. S.*

## VERMISCHTES

**Die Königliche Kunstakademie in Dresden** feierte am 6. und 7. Februar ihr hundertundfünfzigjähriges Bestehen. Sie ward unmittelbar nach dem Schlusse des siebenjährigen Krieges gegründet; am 6. Februar 1764 unterzeichnete der Prinz (Prinzregent) Xaver das Gründungsreskript, das an Christian Ludwig von Hagedorn, den ersten Generaldirektor der Akademie, gerichtet ist. Was die Dresdner Akademie für die deutsche Kunst gewesen ist, erhellt, wenn wir die Namen Anton Graff, Caspar David Friedrich, Christian Dahl, Ludwig Richter, Gottfried Semper, Herrmann Nicolai, Schnorr von Carolsfeld, Rietschel, Wallot nennen. Nicht minder sicher ist, daß auch heute der Hauptruhm Dresdens als Stadt der Künstler und epochemachender Kunstausstellungen auf der Dresdner Kunstakademie ruht. Grund genug für Dresden, das hundertfünfzigjährige Bestehen der Akademie glänzend zu feiern. Die Festlichkeiten begannen mit einer Soirée bei dem kgl. Kommissar des akademischen Rats Staatsminister Grafen Vitzthum, zu der alles geladen war, was in Dresden zur Akademie gehört, nähere oder weitere Beziehungen unterhält. Auch die Akademien zu Berlin, München, Düsseldorf, Königsberg, Weimar, Stuttgart und Wien hatten Vertreter entsendet. Am 6. Februar fand im städtischen Ausstellungspalast ein Festaktus statt, der in weihevoller Weise verlief, in seiner künstlerischen Ausgestaltung und Geschlossenheit durchaus einer Kunstakademie angemessen und würdig. Prof. Bestelmayer hatte den Konzertsaal in einen wunderbar stimmungsvollen Raum umgewandelt, dessen feierlich-ernste Pracht in gedämpftem Licht alle Eintretenden in ihren Bann zog. Das Hauptstück im Saale bildete eine riesenhafte Pallas Athene in Gold und Elfenbein, die in der Mitte der Szene als Schirmherrin der Kunst stand, mit der Rechten die gewaltige Lampe haltend, mit der Linken die staunende Festversammlung grüßend. Ein szenischer Prolog von Otto Erler, gesprochen von der Hofschauspielerin Gertrud Treßnitz, gab dem Festakt die künstlerische Weihe. Die Poesie der Worte, mit denen die Sprecherin die Kunst feierte, erhielt ihren prachtvollen Hintergrund durch einen Reigen von zwanzig griechischen Jungfrauen, deren Gewänder, von Otto Gußmann komponiert, den entzückten Augen eine wahrhaft berauschende Farbensymphonie und ein Fest der Sinne ohnegleichen darboten. Dann kam eine Rede von Georg Treu voll Schwung und edler Größe, es kamen die Ansprachen des Kurators der Kunstakademie Prinzen Johann Georgs, des Kommissars Ministers Grafen Vitzthum, des Oberbürgermeisters der Stadt Dresden, des Vorsitzenden des Sächsischen Kunstvereins — alle kurz und knapp und der Weihe der Stunde angemessen. Ein szenischer Epilog von Karl Wörmann und Hans Sachsens machtvolles Lied »Verachtet mir die Meister nicht« schloß die wahrhaft weihevolle Festfeier. Dresdens Oberbürgermeister verkündigte, daß die Stadt Dresden der Akademie ein jährliches Reisestipendium von 3000 M. stifte. Der Sächsische Kunstverein gewährte einen Beitrag zum Fonds der akademischen Freitische. Die Akademie überreichte dem König von Sachsen eine goldene Plakette von Georg Wrba und ihrem Kurator, dem Prinzen Johann Georg, eine bronzene Nike von Robert Diez. Zahlreiche Auszeichnnngen wurden verliehen. Sämtliche Pro-

fessoren und Mitglieder der Akademie erhielten in verschiedenen Graden die goldene Medaille bene merentibus. Prinz Johann Georg und Oberbürgermeister Beutler wurden zu Ehrenmitgliedern, August Gaul in Berlin und Freiherr von Habermann zu Mitgliedern der Akademie ernannt. Die Dresdener Maler Ferdinand Dorsch, Paul Rößler und Otto Fischer, der Bildhauer Oskar Rühm und der Architekt Oskar Menzel erhielten den Titel Professor. Max Klinger in Leipzig erhielt das Komturkreuz 2. Klasse des Albrechtsordens. — Ein Festkommers am Abend schloß die Feierlichkeiten ab. ☙

**Die Debatte über die Einziehung von Reproduktionen bekannter Kunstwerke im preußischen Abgeordnetenhause.** Die Angelegenheit der polizeilichen Beschlagnahme von Postkarten mit Abbildungen berühmter Kunstwerke hat das preußische Abgeordnetenhaus beschäftigt. Der Justizminister gab die anscheinend beruhigende Zusicherung, es sollten nicht die Kunstwerke selbst getroffen werden, sondern die Feilstellung der Postkarten in einer Form, die offenbar nicht den Charakter als Kunstwerk, sondern die dargestellte Nacktheit betont. Dieser Gesichtspunkt wäre ohne weiteres annehmbar, wenn nicht die Praxis der Polizei und der Gerichte seit einiger Zeit weit darüber hinausginge, worauf leider im Abgeordnetenhause nicht hingewiesen wurde. Die Schwierigkeit liegt darin, daß sich eine Grenze überhaupt nicht ziehen läßt. Ist der Verkauf einer Abbildung gestattet, so muß auch ihre Ausstellung und Feilbietung in jedem Zusammenhang und jeder Form erlaubt sein. Die notwendige Folge ist die Einziehung der Reproduktion überhaupt, gleichgültig ob sie in einem staatlichen Museum oder von einem zweideutigen Händler feilgeboten wird.

Läßt man das subjektive Moment überhaupt gelten, so gelangt man aber leicht noch weiter. Es ist eine ästhetische Heuchelei, behaupten zu wollen, ein wahres Kunstwerk könne nicht sinnlich — oder wie es in der Juristensprache heißt: unzüchtig — wirken. Die feine Unterscheidung zwischen dem direkten und dem indirekten Faktor des ästhetischen Genusses hindert nicht die Möglichkeit, daß ein unreifer Beschauer vor der Venus des Giorgione weniger die Schönheit des Kunstwerkes als den sinnlichen Reiz, der von dem dargestellten nackten Weibe ausgeht, empfindet. Gibt man diese Möglichkeit zu, — und kein Sachverständiger dürfte sie an Gerichtsstelle ernstlich in Abrede stellen wollen, — so ist die Konsequenz im Sinne der neuesten Praxis, die der Justizminister mit anscheinend einleuchtenden Gründen verteidigte, die Einziehung dieser aufreizenden Kunstwerke selbst.

Es wäre eine juristische Heuchelei, das leugnen zu wollen. Und es ist sehr zu befürchten, daß sich die Folgen bald fühlbar machen werden, obgleich heute noch versichert wird, die Kunstwerke selbst sollten nicht getroffen werden. Weil eine Grenze eben nicht zu ziehen ist, ergab sich bereits die Notwendigkeit, Abbildungen von Kunstwerken in staatlichem Besitz, die öffentlich ausgestellt sind, zu konfiszieren. Vor dieser ersten Konsequenz hat man sich nicht gescheut. Vielleicht schreckt die zweite. Denn ebenso ließe es sich begründen, wenn ein neuer Savonarola auf seinem Scheiterhaufen die Nacktheiten in Kunstwerken aller Zeiten und Völker zu einem riesigen Autodafé zusammentürmte.

**Max Pechstein** hat im Hause der Vereinigten Werkstätten für Kunst und Handwerk in Berlin einen Raum, der von dem Architekten Gropius gestaltet wurde, mit **Wandgemälden** geschmückt. In der Anlage sind sie denen ähnlich, die vor zwei Jahren in einer Zehlendorfer Villa entstanden. Wieder sind es freirhythmisch aufgebaute Aktkompositionen in idealer Landschaft. Die farbige Behandlung in den drei Tönen Ocker, Blau, Grün, zu denen das Weiß des Malgrundes kommt, ist die gleiche. Auch die Bildung der Einzelformen des Bodens und der Pflanzen ist sehr ähnlich. Wasser und Luft sind aber in durchgehend horizontaler Streifenbildung reiner ornamental behandelt als in dem früheren Werke. Durch diese Eigentümlichkeit nähert sich das Ganze nochmals mehr dem Charakter einer Textilarbeit, und das Hinüberführen der Leinwand über alle Ecken und Gliederungen der Wand, die prinzipiell gewahrte Rahmenlosigkeit der Flächen betont ebenfalls diese Eigenart. Der erste Raum war geschlossener, die Teile glücklicher im Gleichgewicht. Hier kommt das Zwitterwesen des gemalten Gobelin mehr zum Bewußtsein. Man möchte wünschen, daß die Technik einer breiten Webart die Formengebung des Ganzen vereinheitlicht und den Zwang der farbigen Beschränkung handwerklich begründet hätte. Es ist ein Weg zum Wandteppich mehr als zum Fresko. *G.*

**Henry Holiday** hat bei Heinemann in London seine **Lebenserinnerungen** unter dem Titel »Reminiscences of my Life« veröffentlicht. Da dieser Präraffaelit mit einer großen Anzahl führender Persönlichkeiten seiner Zeit in Verbindung gestanden hat, so bringt sein Werk mancherlei interessante Tatsachen ans Licht.

## FORSCHUNGEN

**Phidiasstudien.** In einer längeren fast durchaus stilistischen Studie »Phidias und Kolotes« in dem eben erschienenen archäologischen Jahrbuch (ausgegeben am 26. Januar) weist der Straßburger Archäologe E. Frickenhaus eine, gegen Ende des vorigen Jahrhunderts in das Berliner Museum gelangte und bereits früher von Kekulé als den Parthenongiebelfiguren (Tauschwestern) nahestehend erkannte Gewandstatue, die aus Venedig stammt, als eine Kopie der Goldelfenbeinstatue der Aphrodite Urania in Elis des Phidias nach, weil sie — abgesehen von den stilkritischen Gründen — auch den Fuß auf eine Schildkröte setzt, wie Pausanias und Plutarch von der Phidiasischen Aphrodite Urania erzählen. Möglicherweise könne die Berliner Kopie sogar in der Zeit oder kurz nach der Zeit des Originals entstanden sein. — Ferner sieht Frickenhaus in dem gleichen trefflichen Aufsatz in der Athena Medici (École des Beaux-Arts in Paris), die Furtwängler in den Parthenongiebel selbst setzen wollte, eine Kopie der elischen Athena des Kolotes, des Schülers und Mitarbeiters des Phidias, der 432 v. Chr. in Olympia mit dem großen Meister in Verbindung gekommen ist. Außer den natürlichen Ähnlichkeiten des Stils von Meister und Schüler spricht dafür, daß das Original der Athena Medici von Kolotes stammen soll, weil Kolotes aus Herakleia in Elis seine sämtlichen Werke, soweit wir sie kennen, für seine Heimatlandschaft Elis schuf. Dazu kommt die einzige, außerhalb der Kunstzentren Rom und Athen gefundene Replik der Athena gerade aus Elis, wohl weil sie ein Weihgeschenk im Typus des dortigen Kultbildes war. — Dem gleichen Phidiasschüler und Übernehmer von seines Meisters letztem Stil schreibt Frickenhaus den Dresdener Zeus zu. *M.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 22. 20. Februar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## WIENER BRIEF

Die Wiener Kunstverhältnisse kann und muß man reinlich in zwei Teile einteilen, deren einer die alte, der andere die moderne Kunst betrifft. Ein merkwürdiges Mißverhältnis besteht zwischen beiden. So steril die moderne Kunst Wiens ist, so schwer junge Talente sich in Wien durchzusetzen vermögen, so schlecht der künstlerische Geschmack ist, der sich in den modernen Architekturen offenbart, so eifrig ist im Gegensatz zu all dem die Pflege der alten Kunst, das Hängen an der alten Tradition. In der Richtung kann man auch für das vergangene Jahr eine Reihe erfreulicher Neuerungen konstatieren. Von der bisher musterhaft durchgeführten Umgestaltung der Galerie des Hofmuseums wurde an dieser Stelle von Fall zu Fall ausführlich berichtet. Daneben wird hier fleißig an der Bearbeitung des neuen Galeriekatalogs geschaffen, der nach den modernsten Prinzipien in großem Maßstab ausgeführt werden soll. Endlich sollen die bei der Umgestaltung der Galerie ausgeschiedenen Bilder, deren Zahl eine ganz stattliche ist, in einem Teil des neuen Burgtraktes zu einer Sekundärgalerie vereinigt werden. Diese Arbeiten sollen demnächst begonnen werden. Die neue Galerie wird sich an die estensischen Sammlungen anschließen, die nach ihrer durchgeführten Ordnung und Aufstellung gemeinsam mit der Sekundärgalerie nun auch der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen. Es ist dies um so mehr zu begrüßen, als dadurch auch ein bedeutender Bilderschatz — besonders handelt es sich um Italiener aus altem estensischen Besitz — auch zum erstenmal der wissenschaftlichen Bearbeitung freigegeben wird, der bislang völlig brach gelegen hat. Die moderne Galerie, im unteren Belvedere untergebracht, ist schon vor einiger Zeit zur österreichischen Staatsgalerie umgewandelt worden. Das Sammeln moderner soll mit dem alter österreichischer Kunstwerke vereinigt werden. Ein neues Haus wird die umgestaltete Sammlung erhalten, und der große Schatz der in der Akademie der bildenden Künste untergebrachten Gemäldegalerie soll den Grundstein zu dieser Erweiterung bilden. Der Plan, dessen Durchführung nach allen Anzeichen wir in der nächsten Zeit bereits erleben werden, ist aus verschiedenen Gründen auf das Lebhafteste zu begrüßen, vornehmlich deswegen, weil sowohl die Räume der Akademie als auch die des unteren Belvederes für Galeriezwecke völlig ungeeignet sind. Und so wäre mit dem einen neuen Haus gleich zwei Übeln auf einmal abgeholfen und zudem die Basis zu einer würdigen Sammlung alter österreichischer Kunstwerke gegeben. Noch ein zweiter Museumsbau wird in der nächsten Zeit in Wien entstehen. Die Albertina, die bisher im alten Augustinerklostergebäude neben der Augustinerkirche untergebracht war, wird ein neues Heim erhalten. Die Grundtransaktion ist vor kurzem perfekt geworden. Erzherzog Friedrich hat das alte Gebäude angekauft, um an dessen Stelle den Neubau aufführen zu lassen. Die Demolierung des alten Klosters wird voraussichtlich im Sommer 1915 stattfinden.

Mit der bevorstehenden Demolierung des Augustinerklosters wenden wir uns jedoch einer anderen Seite des Wiener Kunstlebens zu, über die nicht so Rühmliches zu berichten sein wird, als über die Umgestaltungen der Museen. Das Kloster hat eine schmucklose, einfache Fassade auf die Augustinerstraße hinaus, die eine ruhige Folie zu dem gegenüberstehenden, weit lebhafteren Lobkowitzpalais bildet. Nun soll es verschwinden. Wenn es sich bei dieser Demolierung um einen Einzelfall handeln würde, könnte man sich leicht vertrösten. So ist es aber nicht. Wer heuer nach den Sommerferien zum erstenmal im Herbst die innere Stadt durchschritt, dem ist es klar zum Bewußtsein gekommen, daß es mit der alten Herrlichkeit des schönen Wien endgiltig vorbei ist, vorbei mit dem alten einheitlichen Stadtbild, vorbei mit dem alten, intimen Gewinkel, den leichtgekrümmten, schmalen Straßen mit ihren einfachen, harmonierenden Fassadenreihen. Schon früher fiel bald da bald dort ein altes Stück moderner Baulust zum Opfer. Nun aber geht man im Großen zu Werke. Vor kurzem wurde eine ganze Reihe von schönen alten Häusern der Herrengasse — bisher eine der schönsten Straßen Altwiens — demoliert, das alte Kriegsministerium am Hof ist im Sommer verschwunden, am Graben werden die Neubauten bald überwiegen und so steht es allenthalben. Die jüngst neu ausgestaltete Zentralkommission zum Schutz der Kunstdenkmäler vermag hier keinen Einhalt zu tun und muß ihre Wirksamkeit auf die Provinz beschränken. Es scheint ein Zeichen unserer Zeit zu sein, daß die alten Städte auf Kosten moderner Anlagen zu verschwinden beginnen, und wir können diesen Wandel auch anderorts verfolgen, doch mit dem wichtigen Unterschied, daß anderwärts das Alte einer neu aufblühenden Architektur Platz machen muß, während in Wien davon nichts zu bemerken ist. Es wird entsetzlich schlecht und uneinheitlich gebaut, als krasses Beispiel sei das neue Kriegsministerium am Stubenring erwähnt, dessen protzige Fassade ebenso unmodern als häßlich ist; die verschiedensten romantischen Richtungen wetteifern in den geschmacklosesten Fassadenbildungen, was modern scheinen will, ist meist herzlich schlecht, und das wenige Gute geht in der Masse des Minderwertigen unter. Schuld ist die

eingangs erwähnte Diskrepanz des Wiener Charakters, der viel Verständnis für alte Kunst verrät, doch für alles Neue infolge des Hanges zu alter Tradition keinen Sinn zeigt oder sich nur langsam daran gewöhnt. Wenn man in den einzelnen Kunsthandlungen Umschau hält, merkt man bald, wie schnell alte Kunstwerke hier verkauft werden und wie schwer ein modernes Bild einen Käufer findet. Tatsächlich ist der Import alter Kunstwerke nach Österreich und insbesondere nach Wien auch in diesem Jahre größer gewesen als der Export, was bei dem Kunstreichtum der Alpenländer und den finanziellen Mißständen recht merkwürdig und charakteristisch ist.

Und deshalb ist es auch nicht zu verwundern, wenn die Ausstellungen der Kunsthandlungen in diesem Herbst an moderner Kunst so Unbedeutendes geboten haben. Bei Miethke war diesmal vielleicht das Gelungenste die Kollektivausstellung des jungen Wiener Malers Faistauer, die an dieser Stelle seinerzeit bereits ausführlicher besprochen wurde. Etwas besser als die Ausstellung des Jagdmalers Otto Fikentscher war die des jungen Künstlers B. Beran. Seine Arbeiten, denen man die Schule Zügels stellenweise stark anmerkt, sind von recht verschiedener Güte und erheben sich kaum über das Mittelmaß. Gegenwärtig sind bei Miethke eine Reihe französischer Impressionisten ausgestellt, anscheinend Restbestände von wenig hervorragenden Qualitäten, die nun auf den Markt kommen, nachdem die besseren Werke verkauft sind. Immerhin sind auch diese Kleinigkeiten meist trefflich gemalt und besonders einige Renoirs, der sitzende Arbeiter (26) von Cézanne, einige Landschaften von Degas lehren, wie selbst solche Arbeiten in jedem Pinselstriche den großen Meister verraten. Bei Arnot gab es heuer bisher wenig Bemerkenswertes zu sehen; eine Kollektivausstellung des Stillebenmalers Pentelei-Molnar, der im Künstlerhaus bereits ausgestellt hat, ist kaum für das außerhalb der Wiener Interessensphäre stehende Publikum von Belang. Die Ausstellung Max Oppenheimers bei Pisko ist an dieser Stelle bereits gewürdigt worden; die Ausstellung des österreichischen Künstlerbundes, die ebenfalls hier zu sehen war, ist auch höchstens von lokaler Bedeutung, während die grazilen Wachsplastiken von Lotte Pritzel, die in der Hellerschen Buchhandlung zu sehen waren, durch Veröffentlichungen und anderwärtige Ausstellungen hinreichend bekannt sind. Der große Absatz, den diese schönen Puppen in Wien fanden, zeigt wieder einmal, daß für gutes Kunstgewerbe hier viel mehr Sinn und Geld vorhanden ist, als für ebenso moderne gute Bilder. So war auch die große Kunstgewerbeausstellung am Stubenring immerhin eine Oase unter den großen Ausstellungen, und nach ihren Ergebnissen kann man hoffen, daß Wien auf der großen Werkbundausstellung Köln 1914 würdig vertreten sein wird.

Das Wiener »Volksheim« scheint den Vorsatz gefaßt zu haben, jährlich seinem Publikum eine Reihe alter Bilder vorzuführen, die im Privatbesitz der Öffentlichkeit sonst nicht oder schwer zugänglich sind. Der Vorsatz ist sicher lobenswert. Die gegenwärtige Ausstellung »Das Sittenbild« bringt eine ganze Reihe entsprechender Bilder, viele Niederländer und Engländer, das meiste aber ist altwiener Schule, besonders Waldmüller, Danhauser, Fendi, Schindler, Pettenkofen, deren noch viele teils erkannt, teils unerkannt in den Wohnungen Wiener Privatleute schlummern mögen.

Am traurigsten sieht es freilich heuer wie alljährlich in den Jahresausstellungen der Künstlervereinigungen aus, und man kann sich in Wien nur damit trösten, daß auch anderorts solche zünftische Veranstaltungen meist wenig genußreich sind. Da ist vor allem die Herbstausstellung des Künstlerhauses, die eine trostlose Masse von Bildern und einige Plastiken enthält. Bei alledem fragt man sich meist vergeblich, was denn der Sinn solcher Produktionen sei. Alljährlich wird in ihnen das Nämliche meist ebenso schlecht wiederholt, wie man es seit so lange zu sehen gewohnt ist. Meist ein mutloses Klebenbleiben am Gegenstand, der auch nicht sonderlich variiert wird, indem höchstens hin und wieder die Motive unter zwei Malern getauscht werden, rein nur, um das Erkennen des Urhebers aus dem Bilde selbst für den Betrachter zu erschweren, wie es ja auch nur in wenigen Fällen möglich ist, aus der gebotenen Fülle ohne Signatur und Katalog einzelne Künstlerindividualitäten herauszufinden. Im allgemeinen kann man sagen, daß die Alten besser malen als die Jungen, indem sie doch manchmal in der weltabgeschlossenen Umfriedung ihrer alten Tradition Werke hervorbringen, die imstande sind, einiges Gefallen zu erregen; hier wären besonders die netten Sachen des altbekannten Max von Poosch hervorzuheben. Die jüngere Generation ist viel übler, da ihr die gute alte Schule fehlt und gleichzeitig aber auch jegliches positive Verhältnis zu modernen Kunstbestrebungen. Als Gast ist Hodler mit dem Bilde eines Mähers vertreten, keine seiner guten Arbeiten. An diese Ausstellung sind zwei Kollektivausstellungen verstorbener Künstlerhausmitglieder angeschlossen, die eine mit Werken Eduard von Lichtenfelds, die zweite mit solchen von Fritz Pontini. Beide beweisen vollauf, daß früher auch im Künstlerhauskreise gute Bilder gemalt wurden, die wenigstens ein gewisses Mittelmaß einhielten, während es je weiter, je mehr bergab geht, wie das ja für ein Unternehmen ganz natürlich ist, welches dadurch, daß es sich an längst nicht mehr giltige Maximen klammert, dem steten Verfalle der künstlerischen Qualität seiner Leistungen preisgegeben ist.

Nicht viel besser steht es mit der Wiener Sezession, die in ihrer Herbstausstellung nur Skizzen und Zeichnungen bringt. Immerhin lassen sich diese Arbeiten besser an, als es bei den fertigen Kunstwerken, die mit ihrer Hilfe durchgeführt werden, der Fall zu sein pflegt. Die Leistungen sind meist bescheiden, doch von künstlerischer Ehrlichkeit und deshalb nicht ohne weiteres abzuweisen. Die einfachen Pastellandschaften von W. Jarocki berühren nicht unangenehm, die kleinen Zeichnungen und Bildchen von Hermann Grom-Rottmayer verraten das lebhafte Temperament der französischen Vorbilder, die Skizzen

von Hans Tichy sind besser als seine Bilder. In einer Reihe von verschiedenartigen Zeichnungen, bei denen die Tierstücke besonders auffallen, erkennt man das illustrative Talent Alois Hänisch. Ferdinand Schmutzer und Walter Klemm sind als Graphiker hinreichend bekannt. Josef Engelhart wiederholt unermüdlich seine Volkstypen und scheint dabei zu vergessen, daß er seiner Kunst früher einmal auch höhere Ziele als das rein Gegenständliche gesetzt hatte. Ein frischeres Münchener Blut verspürt man in den Ölbildern Alfred Offners aus Czernowitz. Maximilian Liebenwein und Vlastimil Hofmann bringen nichts Neues. Auch die Sezession leidet an Altersschwäche, und deshalb ist es besonders zu loben, daß sie in den nächsten Wochen ihre Pforten einer Ausstellung junger Wiener Künstler öffnen will, die noch keiner der Künstlervereinigungen angehören.

Das einzige Außergewöhnliche, das der Herbst an größeren Ausstellungen brachte, ist die internationale Schwarz-Weiß-Ausstellung, veranstaltet vom akademischen Verband für Literatur und Musik. Man darf hinter dem etwas großsprecherischen Titel nicht große Dinge vermuten. Einige Wiener Literaten, Studenten und Künstler, denen offenbar die Sterilität der Wiener Kunstverhältnisse zu Kopfe gestiegen war, versuchten eine Ausstellung von Graphik zu machen. Das ist alles und die Resultate sind geringe; in Anbetracht der Kräfte aber immerhin zu loben. Abgesehen von der höchst unwürdigen Aufmachung scheint dem Ganzen auch kein Plan zugrunde zu liegen. Neben den langweilig akademischen Werken englischer Künstler, die auf jeder größeren Ausstellung gern erscheinen, und einigen ebensolchen Arbeiten, die man sich aus Ungarn verschrieben hat, hängen prächtige Liebermann und Slevogt, Orlik und viele andere, deren Aufzählung hier von geringem Interesse wäre. Am reichsten ist die Jugend vertreten, freilich recht ungleichmäßig, und ein Außenstehender könnte sich nach Besichtigung dieser Ausstellung sicher keinen rechten Begriff von der modernen Kunstbewegung machen. Die französische Jugend fehlt fast vollständig und das junge Deutschland ist mit den illustrativen Stücken des sicher ganz tüchtigen Rudolf Großmann, den Zeichnungen von Karl Hofer, den wenigen, allerdings ganz ausgezeichneten Radierungen Wilhelm Lehmbrucks sicher nicht hinreichend vertreten. Aber auch Wien — und das hätte doch auch in diesem Rahmen möglich sein sollen — zeigt nicht einmal das Wenige, was es auf dem Gebiete zu leisten vermag. Das Beste sind noch einige der Zeichnungen von Gustav Klimt. Die Holzschnitte von Erwin Lang sind recht bescheiden, aber immerhin besser, als die Bilder, die man von ihm zu sehen gewohnt ist. Ganz schlimm sind die Zeichnungen des Egon Schiele, der die wenigen guten Ansätze seiner Zeichnung durch krasse Farben verdirbt. Die Zeichnungen von F. A. Harta verraten ein Talent, das eher zum Illustrator, denn zum Maler taugen dürfte, während man den Aquarellen des Paris von Gütersloh kaum irgend einen künstlerischen Geschmack abzugewinnen vermag. Wenn man an die vielversprechende Ausstellung im Hagenbund, in der sich vor einigen Jahren das junge Wien zusammenfand, zurückdenkt, findet man hier kaum eine Erfüllung jener Hoffnungen, freilich fallen durch ihr Fehlen gerade jene auf, deren Ansätze am vielversprechendsten waren, wie Wiegele, Kolig und vor allem Kokoschka.

*K. M. S.*

## NEKROLOGE

**London. Mrs. William Morris,** die Witwe des bekannten Malers und Dichters, ist am 28. Januar gestorben. Sie lebte seit dem Tode ihres Gatten hauptsächlich in Kelmscott Manor. Von dem Freundschaftsbunde, der sie mit den Frauen der andern Präraffaeliten verband, lebt nun nur noch Lady Burne-Jones.

## PERSONALIEN

**Gustav Pauli Nachfolger Lichtwarks.** Verhältnismäßig schnell ist die Frage der Nachfolge Lichtwarks in Hamburg erledigt worden. Alle die seltsamen Vermutungen und Kombinationen, die nach Lichtwarks Hinscheiden in rascher Folge auftauchten, haben sich nicht bewahrheitet. Gustav Pauli, der bisher die Bremer Kunstsammlungen leitete, wird nun die Direktorstellung an der Hamburger Kunsthalle übernehmen. Man darf beide Teile zu der Wahl beglückwünschen, Pauli, der nun in einen weiteren Wirkungskreis einzieht, Hamburg, das einen Mann gewonnen hat, der das Werk Lichtwarks fortzusetzen und auszubauen berufen ist. Seiner künstlerischen Überzeugung nach steht Pauli Lichtwark sehr nahe, so daß die Gewähr gegeben ist für einen Ausbau der Sammlungen im Sinne ihres Schöpfers. Und er bringt Gaben mit, die ihn zu glücklicher Ergänzung des bisher Geschaffenen befähigen. Paulis kunsthistorisches Arbeitsgebiet ist insbesondere die Graphik. Seine mustergültigen Kataloge des Werkes der Brüder Beham sind rühmlichst bekannt. So ist zu hoffen, daß auch das bisher vernachlässigte Kupferstichkabinett in Hamburg nun gebührende Berücksichtigung finden wird. Und man darf annehmen, daß Pauli auch die fehlenden Kataloge und Führer bald in Angriff nehmen wird. Die Hauptsache aber wird fürs erste die Vollendung des Neubaues und die würdige Aufstellung der von Lichtwark zusammengebrachten Sammlungen sein. Auch diese Aufgabe liegt in guten Händen, und daß der Posten nicht allzu lange verwaist blieb, ist doppelt wichtig in einer Zeit, in der ein verantwortlicher Leiter den fortschreitenden Bauarbeiten doppelt not tut.

**Berlin.** Zu Mitgliedern der Königlichen Akademie der Künste wurden die Maler **Max Slevogt** und **Raffael Schuster-Woldan,** der Bildhauer **August Vogel** und der Münchener Architekt **Hans Grässel** gewählt. Ohne den Wert der Akademien in unserer Zeit zu überschätzen, wird man es mit Freude begrüßen, daß wieder ein Künstler vom Range Slevogts in ihre Reihen aufgenommen wurde. Die Akademie ehrte sich selbst durch die Wahl Slevogts am meisten. Hoffentlich ist damit nur ein Anfang gemacht, und es tritt nicht wie nach der Wahl Liebermanns eine lange Pause ein, ehe wieder ein gleichgesinnter Künstler der offiziellen Würden teilhaftig wird.

Dr. **Karl Großmann,** bisher Assistent an der Kgl. Bayerischen Graphischen Sammlung in München, ist als Direktorialassistent an die Dresdner Städtischen Sammlungen berufen worden.

Dr. **Heinrich Reifferscheid,** bisher wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg, ist zum Konservator am Großherzoglichen Museum zu Schwerin i. M. ernannt.

## AUSSTELLUNGEN

**Berliner Ausstellungen.** Die Munch-Ausstellung in Gurlitts Kunstsalon, von der hier kurz berichtet wurde, verdient so sehr den Namen eines Ereignisses in dem sonst stillen Berliner Kunstleben, daß man für dieses Mal an anderen Stellen mit bescheideneren Darbietungen sich gern begnügt. Der Gemälde-Ausstellung bei Gurlitt stellt sich jetzt eine Ausstellung von graphischen Arbeiten Edvard Munchs zur Seite, die Amsler & Ruthardt veranstalten. Auch diese unterscheidet sich vorteilhaft von ähnlichen Ausstellungen, die in letzter Zeit, seitdem der Name des Norwegers so viel genannt wird, an manchen Orten zu sehen waren. Es sind durchgehends Seltenheiten und besonders schöne Drucke, die der Künstler selbst aus seinen Mappen wählte. So ist diese Ausstellung dem Kenner ein ebenso erlesener Genuß, wie die umfassende Bilderschau bei Gurlitt geeignet ist, nachdrücklich für den Künstler zu werben.

Bei Cassirer ist das Intermezzo der Magnascoschau bald wieder von der Bildfläche verschwunden. Im großen Saale zeigt nun Waldemar Rösler seine Werke. Die Vorzüge seiner Art sind genugsam bekannt. Die sympathische Note seiner auf graue und grüne Töne gestimmten Vorfrühlingsbilder hat ihm rasch einen weiten Ruf verschafft. Nicht ebenso glücklich sind seine neuen Versuche, zu reicherer Farbigkeit zu gelangen. Nur selten vermählt sich dieser etwas süße Kolorismus der Gegenständlichkeit des Bildes wie etwa in einem Sonnenuntergang. Der geschmeidige Strich verführt zu einer Schnelligkeit der Produktion, die nicht immer günstig ist, und die großen Formate wirken leer, die Figurenmotive sind nur obenhin gelöst. Cassirers großer Saal, der im vorigen Jahre eröffnet wurde, wird nachgerade zu einer Kalamität. Es gibt nicht viele, die einen solchen Raum zu beherrschen vermögen, und manches krampfhafte Bemühen scheint nur diesem Saale zu gelten. Die feinen Sächelchen von Odilon Redon, die im oberen Stockwerk gezeigt werden, vermögen von dem geschmackvollen französischen Präraffaeliten keine andere Meinung zu geben, als vereinzelte Stücke, die man bisher sah, sie vermittelten. Er baut auf Gauguins Palette weiter, und seine Kunst klingt auf der einen Seite an Fernand Khnopff an, auf der anderen an Pablo Picasso. Vielleicht gab diese Gemeinsamkeit ihm den neuen Ruhm, der von Paris her verkündet wird. So geht Cassirer in einem Bogen um die aktuellen Dinge herum, und wenn er in Hans Adolf Heimann sich auch einen Kubisten verschrieb, so bewies er damit nicht gerade eine glückliche Hand.

In Otto Feldmanns Neuer Galerie wird jetzt Julius Pascin gezeigt. Die Ausstellung bringt nicht allzu viel neues. Fast alle Bilder und nicht wenige Zeichnungen sind schon von anderen Stellen bekannt, und auch ohne dies wäre Pascin durch eine kleine Ausstellung besser gedient als durch diese Ausbreitung in vielen Räumen. Das Sympathische an Pascin ist gerade seine feine Zurückhaltung, die bijouhafte Zartheit seiner Arbeiten. An Geschmack und malerischer Kultur ist Pascin der reifste unter allen jüngeren Künstlern. Nur seine Welt ist ängstlich eng, und man hat nicht selten das Gefühl, daß hier eine ernstliche Gefahr liegt, daß der Künstler sich leicht ins Spielerische verlieren könnte, wenn er nicht einen anderen Zusammenhang mit dem Leben findet.

Bei J. B. Neumann ist zum ersten Male eine kleine Kollektion von Bildern Kerschbaumers ausgestellt. Der Künstler verdient Beachtung. Es ist hier ein sehr ernster Wille zur Gestaltung, der sich nicht leichthin in Skizzen Genüge tut, sondern den Dingen ihren letzten malerischen Gehalt abzuringen sucht. Noch leidet allzusehr die Lebensfülle, und bei aller Klarheit der Komposition und Abgewogenheit der Farben kommt man nicht leicht über eine gewisse Kahlheit hinweg. Hier liegt eine Gefahr, wieder einer der vielen Wege, die aus der Kunst hinausführen können. Überwindet Kerschbaumer diesen Punkt, so darf man von seinem malerischen Takt und großen bildnerischen Ernst noch schöne Werke erwarten. *G.*

## SAMMLUNGEN

In den **Dresdner Museen** sind in den letzten Wochen mancherlei Veränderungen zutage getreten, die von reger Schaffenslust und von dem Streben zeugen, die Sammlungen künstlerisch anziehender zu gestalten und sie dem Publikum näher zu bringen. Zunächst ist in der Gemäldegalerie wiederum ein Raum in erfreulicher Weise umgestaltet worden: der östliche Zwingerpavillon mit den altdeutschen Gemälden. Von der ursprünglichen Schönheit dieses großen Saales sah man in der früheren Gestalt nichts mehr. In der Mitte des 19. Jahrhunderts hatte man die Wände mit Holz verschalt und durch hölzerne Einbauten in drei kleinere Räume verwandelt, die kleinlich wirkten und die gesamte architektonische Gliederung verdeckten und zunichte machten. Alle diese geschmacklosen Zutaten sind beseitigt; der Saal erscheint mit seinen hohen Bogenfenstern wieder wie ein lichter Festsaal, so wie ihn der geniale Architekt des Zwingers Pöppelmann auch geplant und gestaltet hat. Von den grauen Wänden heben sich die frühen deutschen und niederländischen Werke — namentlich die starkfarbigen Gemälde von Lukas Cranach — sehr wirksam ab, und man gewinnt von dieser Abteilung der Dresdner Galerie, so lückenhaft sie auch ist, einen erfreulichen starken Eindruck. Direktor Posse wird im Anschluß daran die drei kleinen Seitenlichträume bis einschließlich des Raumes, wo die Kopie der Darmstädter Madonna von Holbein hängt, umgestalten und hier die übrigen altdeutschen Gemälde, darunter die noch nicht aufgestellten Altarbilder, unterbringen. Diese Arbeit wird in nicht allzu langer Zeit beendet sein. Hoffentlich verschwindet bei dieser Gelegenheit die recht unerfreuliche, einem überlebten Geschmack angehörige Aufmachung der Kopie nach Holbein, der keine künstlerische oder sonstige Berechtigung mehr zukommt.

Weiter ist von erfreulichen Veränderungen im Grünen Gewölbe zu berichten. Den Anlaß dazu gab die Verlegung des königlichen Münzkabinetts in das Kanzleigebäude im Stallhof. Es wurde dadurch möglich, die bisherigen Räume des Münzkabinetts dem Grünen Gewölbe zuzuschlagen. Zugleich aber erhielt diese kostbare Sammlung auch eine Heizeinrichtung, so daß man nunmehr die bisher unheizbaren Räume auch im Winter mit ungetrübtem Genuß besuchen kann. Die Heizrohre sind unter dem Marmorfußboden angebracht, der in allen Räumen in geschmackvoller Anpassung an die alte Dekoration der Räume erneuert worden ist. Auch für bessere Beleuchtung der bisher halbdunkeln Räume ist durch Vermehrung der Fenster, durch geeignete Anbringung der Spiegel und elektrische Beleuchtung gesorgt worden. Zugleich wurde die bisherige unbequeme Besuchsordnung im Winter — nur Führungen von mindestens sechs Personen — aufgehoben; nunmehr hat jede einzelne Person gegen Erlegung ihres Obolus Zutritt. Der Gewinn an Raum ist der Sammlung trefflich zugute gekommen. Ein neues Eingangszimmer ist geschaffen worden, das Elfenbeinzimmer und das Bronzezimmer wurden auf die doppelte Größe gebracht, so daß

die Kunstwerke lockerer aufgestellt werden konnten. Auch wurden Kunstwerke minderen Ranges von guten Plätzen entfernt und durch wertvollere ersetzt, und soweit es möglich war, wurden die Werke in Gruppen nach dem Material und nach dem kunstgeschichtlichen Zusammenhang angeordnet. Der Gewinn, den alle diese Maßregeln gebracht haben, ist sehr erfreulich. Die berühmte Sammlung hat in ihrer äußeren Darbietung bedeutend gewonnen und darf deshalb, wie vermöge der erleichterten Zugänglichkeit, fortan auf weit stärkeren Besuch rechnen als bisher. Sollte es einmal möglich sein, auch noch die Räume des Hofzahlamts zum Grünen Gewölbe hinzuzunehmen und etwa die ehemalige Kunstkammer, die jetzt in ziemlich unorganischer Weise mit der Waffensammlung zum historischen Museum verbunden ist, dem Grünen Gewölbe anzugliedern, so wird Direktor Sponsel eine weitere schöne Aufgabe für die Neugestaltung des Grünen Gewölbes zufallen.

Auch das königliche Münzkabinett, dem als Direktor Dr. Sponsel vorsteht, hat durch die Verlegung in das Kanzleigebäude erheblich gewonnen. Namentlich ist es möglich geworden, ihm den bisher gänzlich fehlenden Ausstellungsraum anzugliedern, so daß in einer dauernden Ausstellung einer Auswahl unter Glas und Rahmen ein anschaulicher Überblick über die Münz- und Medaillengeschichte gegeben werden kann. Die erste Ausstellung, die seit einigen Wochen eröffnet ist, bringt Medaillen auf die Fürsten des albertinischen Hauses, sowie moderne deutsche Medaillen, sodann die Münzen der vom Hause Wettin früher und jetzt beherrschten deutschen Länder, sowie deutsche Münzen in Auswahl von den karolingischen Kaisern an bis zum Jahre 1871. Die sachverständige Auswahl der Münzen rührt von dem Numismatiker Direktorialassistenten Dr. Schwinkowski her. Die Ausstellung ist geeignet, die Teilnahme weiter Kreise an der Münzkunde wachzurufen und zu beleben.

Endlich ist zu erwähnen, daß auch die kgl. Porzellansammlung durch eine neue Bemalung der Wände in ihrer Wirkung erheblich gesteigert worden ist. Die frühere Bemalung der Wände in pompejanisch Rot und der Decken mit dekorativen Motiven war sozusagen eine Sache für sich und nahm keinerlei Rücksicht darauf, daß sie vor allem dazu dienen müsse, das Porzellan zur Geltung zu bringen. In dieser Beziehung hat die neue Bemalung, die Direktor Zimmermann angegeben hat, wahre Wunder bewirkt. Auf den grauen Wänden kommt die lange Reihe der großen blauen chinesischen Porzellangefäße prächtig zur Geltung, und die Reflexe der weißen Decke ergeben in ihnen Lichter, die den Glanz der Glasur köstlich zur Geltung bringen. Nicht minder kommt der Grundsatz, dem Hintergrund möglichst wenig Farbe zu geben, dem späteren Aritaporzellan mit seinen roten Tönen zugute. Der zweite große Saal, in dem das Meißner Porzellan vorherrscht, hat einen grünen Ton erhalten, auf dem wieder das weiße Porzellan sehr gut steht und zur Geltung kommt. Offenbar hat man früher, als man die Räume im zweiten Stock des Johanneums für die kgl. Porzellansammlung einrichtete, Porzellan mehr als ein plastisches Erzeugnis angesehen und nicht beachtet, daß am Porzellan die Farbe mindestens ebenso wesentlich ist. Jetzt kommt diese in glänzender Weise zur Geltung. Wer Dresden besucht, sollte nicht versäumen, neben den anderen Kunstsammlungen auch dieser einen Besuch abzustatten. Dabei sei erwähnt, daß die Generaldirektion der königl. Sammlungen soeben einen Führer durch die kgl. Porzellansammlung zu Dresden herausgegeben hat, dessen Verfasser Prof. Dr. Ernst Zimmermann ist. Außer einer Geschichte der Sammlung, einem Abriß der Entwicklung der Keramik und einem Überblick über ihre Technik gibt er zum erstenmale auf 192 Seiten einen wirklichen Führer durch die Sammlungen mit Beschreibungen und Würdigungen der einzelnen Gegenstände, der bisher durchaus fehlte. Dieser vorzügliche Führer ist mit zehn Abbildungen geschmückt und kostet nur 1 Mark.

## VEREINE

In der Februarsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Glaser über italienische Bildmotive in der altdeutschen Malerei, Herr Kühnel über sizilisch-islamische Elfenbeinarbeiten. Beide Vorträge werden als größere Aufsätze in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht werden.

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft,** Sitzung vom 12. Januar 1914. Herr Frankl spricht über Sustris und die Michaelskirche und wendet sich gegen die archivalischen Beweise von J. Braun, welche die gesamte Michaelskirche in München dem Sustris zuteilen sollen. Er zeigt, daß sich durch stilkritische Beobachtungen mit Sicherheit zwei Hände am Gebäude nachweisen lassen; der ersten gehören das System und das Tonnengewölbe des Langhauses im Innern, die Sargmauern der Seitenansichten des Langhauses von außen, sowie die Obergeschosse und der Giebel der Hauptfront. Alles andere ist von Sustris, nicht nur der gesamte Chor mit seinen Nebenräumen und dem Querschiff, sondern auch die Kapellen und Emporen des Langhauses, das Erdgeschoß der Fassade und die Fassadenverbreiterung. Die Verbreiterung des Langhauses, die entsprechende der Fassade so wie die ungewöhnliche Form der Emporen werden durch neue, bezw. wiedergefundene Grundrisse aus dem Jahre 1590 erklärt. Der Einwand, daß Sustris seine Manier geändert haben könne, wird durch den Hinweis auf seine konsequente Entwicklung widerlegt. Die strenge tektonische Art des ersten Meisters widerspricht vollständig allem, was von Sustris vor, während und nach dem Jahre 1582 (Zeit der ersten Entwürfe zur Michaelskirche) geschaffen wurde. Stilkritische Gründe sprechen ebenso gegen Wendel Dietrich. Es wird empfohlen, der Spur nachzuforschen, die J. Braun mit seinem Hinweis auf den Pater Simon Hiendl gegeben hat. Sicheres ist hierüber noch nicht festzustellen. Gewiß ist nur, daß Sustris nicht den ersten Entwurf für den Bau gemacht hat, wie er 1583—1590, d. h. bis zum Turmeinsturz ausgeführt wurde. Er war der verantwortliche Autor der zweiten Bauperiode 1590—1597. — Der Vortrag erscheint im Münchener Jahrbuch f. b. K.

Anschließend teilte Herr Stöcklein eine archivalische Nachricht mit, daß Sustris, als in Architektursachen unerfahren, einen Architekten beigeordnet erhielt.

Herr Paulus wendet sich entschieden gegen die Annahme, Simon Hiendl habe den ersten Entwurf gemacht, er sei nur der Antreibende gewesen, der den Herzog Wilhelm für große Pläne gewann; seine Rolle sei dieselbe wie die der großen als Bauherren auftretenden Äbte des 18. Jahrhunderts. Er führt dann an, was trotz allem für Wendel Dietrich spreche.

Herr Frankl antwortet darauf, daß der Hinweis auf Hiendl nichts bezwecke, als die Aufmerksamkeit nach dieser Seite zu lenken; daß ferner Sustris auf alle Fälle von Anfang an und dauernd auch mit dem ersten Bau der Michaelskirche in Kontakt stand, daß die Nachricht, Dietrich habe Risse für den Bau geliefert, nicht genüge, um ihm den Entwurf in seiner Hauptidee und gar in seiner strengen Einzeldurchführung zuzuschreiben.

Herr Bassermann-Jordan legt im Anschluß an den Sustrisvortrag eine kürzlich von ihm auf einer Auktion bei

Helbing erworbene Federzeichnung des Meisters vor, die den ersten Entwurf zum Perseusbrunnen im Grottenhof der Residenz zu München darstellt.

Herr Wolters legt ein sepulkrales Relief aus Unteritalien vor, das als Leihgabe des Vereins der Bayerischen Kunstfreunde in den Besitz der Glyptothek gelangt ist, eine ziemlich dünne Platte aus hellem Kalkstein mit antik gearbeiteter Rückseite, offenbar ein Teil eines aus mehreren Stücken zusammengesetzten Grabmalsockels. Das Fragment besteht aus einem zweifachen Ornament und einem Bildstreifen und gehört zu den Resten, die wir aus apulischen Nekropolen kennen. Da diese Reste infolge des brüchigen Kalksteines recht spärlich sind, beschränkt sich die Kenntnis derartiger Grabmäler hauptsächlich auf die Abbildungen auf sepulkralen Vasen Unteritaliens, denen wir entnehmen können, daß die Grabmalunterbauten ornamentale und figürliche Verzierungen hatten. Andere Fragmente derartiger Grabmäler legt der Vortragende aus der Sammlung des Münchener Archäologen Paul Arndt vor, unter anderm eine dünne Reliefplatte, ein Seetier darstellend, an dem sich eine Nereide festhält, einen zurücksinkenden Krieger, ein Ornamentstück mit dorischem Kyma und auf der Unterseite eine Rosette, die annehmen läßt, daß das Fragment vielleicht zu einem Architrav gehörte, ein vorzügliches Fragment der Spira einer jonischen Säule (der untere Torus durch einen »laufenden Hund« und ein lesbisches Kyma ersetzt), verschiedene korinthische Kapitelle mit figürlichem Schmuck, darunter eines mit einem Erotenknaben mit gesenkter Fackel und einem Gefäß. Wolters erwähnt, daß der Genius mit der gesenkten Fackel aus antikem Denken noch nicht erklärt ist und schlägt bei dieser Gelegenheit folgende Deutung vor: der Genius ist Hymenäus (vergleiche die Reliefe auf Hochzeitssarkophagen), das Gefäß bezieht sich auf den attischen Brauch des Brautbades, die gesenkte Fackel auf das Löschen der Fackel vor dem Thalamos im Haus des Bräutigams. Auf den Grabmälern spielt die gesenkte Fackel auf den in Epigrammen oft ausgesprochenen Gedanken an, daß ein jung Verstorbener statt in die Brautkammer in den Thalamos der Persephone habe eingehen müssen. Nach Vorführung noch weiterer Grabmalfragmente wendet sich der Vortragende wieder dem neuerworbenen Relief zu, bei dem es sich um eine Darstellung der Unterwelt handelt: Links in die Erde eingegraben ein Pithos, in den zwei Mädchen aus Gefäßen etwas hineingießen, die Danaiden, dann ein thronendes Paar, Hades und Persephone, weiter der dahineilende Hermes mit Petasos und hohen Schuhen und schließlich ein paar Löwenfellfragmente. Analog Vasenbildern dürfte hier Herakles, der den Cerberus bändigt, zu ergänzen sein. Von der letzten rechts abschließenden Gruppe ist gar nichts erhalten.

Herr von Bissing legt zwei kleine Figürchen aus sehr hartem, gelblichen Ton vor, die angeblich mit den Gold- und Silberarbeiten von Tell Basta gefunden sein sollen. Die beiden Stücke stellen einen aufrechten Bock und einen in einen Kalbskopf endigenden Stock vor, sind minutiös gearbeitet und erinnern in ihrer Technik an Gravierungen. Der Vortragende weist auf den als Griff dienenden Bock des Goldkruges von Tell Basta hin, erwähnt eine Anzahl ähnlicher Stöcke, die in Löwen-, Greifen- und Hundeköpfe endigen auf Darstellungen von Goldgefäßen Ramses III., führt ein ähnliches Stück aus Holz im Museum von Kairo an und konstatiert schließlich, daß es sich bei diesen stockähnlichen Gegenständen um Griffe für Pfannen u. dergl. handle. Die beiden vorgelegten Stücke sind Modellfiguren, die für Griffe in Edelmetall dienten. An dem Ton ließ sich die Gravierung sehr gut ausführen.

Zum Schluß legt Herr Habich die Photographie des neuen Berliner Hugo van der Goes vor.

**Die »Freie Sezession«.** Als »Verein bildender Künstler und Kunstfreunde« mit dem Namen »Freie Sezession« haben sich die Berliner Künstler, die vor Jahresfrist mit Liebermann aus der Berliner Sezession austraten, neu konstituiert. Die ganz freie Verfassung, die sich wesentlich auf den Prinzipien des Pariser Herbstsalons aufbaut, unterscheidet diese neue Gründung von der alten Sezession. Vierzig »Gründer« stehen zunächst auf der Liste. Aus ihnen werden Vorstand und Jury durch das Los bestimmt. Ihnen schließen sich vorläufig ebenfalls vierzig »Mitglieder« an. Jeder hat ein Bild juryfrei. Im übrigen entscheidet wie sonst die Jury. Ein Mitglied, das diese durch drei einander folgende Jahre passiert hat, rückt damit in die Zahl der Gründer ein. Ebenso wird Mitglied, wer als Außenstehender dreimal von der Jury zugelassen wurde. So fällt ein Anlaß vielfacher Streitigkeiten fort. Der erste Vorstand setzt sich folgendermaßen zusammen: Baluschek, Barlach, Beckmann, Berneis, Bondi, Breyer, Gaul, Lehmbruck, Rösler, Slevogt, Trübner, Van de Velde, Walser, Weiß, Zille. Max Liebermann ist Ehrenmitglied. Bereits in diesem Frühjahr soll im alten Hause der Berliner Sezession die erste Ausstellung der neuen Vereinigung veranstaltet werden. Wie verlautet, beabsichtigen nun auch die in der Berliner Sezession verbliebenen Künstler eine neue Ausstellungsgelegenheit zu schaffen. Da es der neuen Vereinigung zu gelingen scheint, nahezu alle wertvollen Kräfte unter den jüngeren Berliner Malern in ihren Reihen zu vereinigen, ist hierdurch kaum eine wesentliche Zersplitterung zu befürchten. Im Gegenteil, die Abspaltung der »mittleren Linie«, die die Ausstellungen der Sezession zu ersticken drohte, kann nur heilsam wirken. Aber ob das Publikum auf die Dauer zwei Sezessionen vertragen wird, ist die Frage, und das Gegebene wäre die Vereinigung der alten Sezession mit der Großen Berliner Kunstausstellung, der damit auch eine sehr erwünschte Auffrischung der Kräfte zuteil werden könnte.

## VERMISCHTES

**London.** Für die Aufhebung der **Nachlaßbesteuerung von Kunstwerken** bekundet sich zurzeit in England, sowohl in der Tagespresse wie in den Fachzeitschriften, ein sehr reges Interesse, das aber selbst zum Teil unter den Rechtsgelehrten die entgegengesetzten Auffassungen über die bisher geltende Gesetzgebung zeigt. Das große Publikum verlangt nämlich, daß Kunstwerke jeder Art vor allem von der Erbschaftssteuer befreit sein sollen. Das bisher bestehende englische Gesetz aus dem Jahre 1896 ist nicht klar genug. Es besagt nur, daß Bilder, Kunstdrucke, Manuskripte und wissenschaftliche Sammlungen von der Erbschaftssteuer befreit bleiben. Eine starke und nachhaltige Bewegung geht nun dahin, daß im Parlament ein Zusatzparagraph angenommen wird, nach welchem überhaupt jedes Kunstwerk nicht nur von der Nachlaßsteuer, sondern auch beim Besitzwechsel unter Lebenden von der Verkaufs-Stempelabgabe ausgenommen werden soll. *O. v. Sch.*

## HENRI ROUSSEAU LE DOUANIER

Eine kleine, aber sehr lebendige Pariser Zeitschrift »Les Soirées de Paris«, herausgegeben von G. Apollinaire und J. Cérusse, hat ihre letzte Nummer (15. Januar) dem Maler Henri Rousseau gewidmet, der zum Unterschied vom Philosophen und vom Fontainebleauer Landschafter, mit dem Beinamen »der Zolleinnehmer« in die Unsterblichkeit eingehen soll. Denn diesen von den Pharisäern gerade nicht besonders hochangesehenen Beruf übte er aus, bevor er zum »Artiste peintre« und »Professor der philotech-

nischen Kurse der Stadt Paris« ward. Apollinaire legt uns sehr unterhaltsame biographische Aphorismen vor, die schon darum nicht des Salzes entbehren, weil er selbst bei dem phantastischen Lustspiel, als welches das Erdenwallen Rousseaus angesehen werden muß, nicht nur Zuschauer war, sondern darin als einer der Protagonisten agierte. Den Hauptteil der Publikation aber machen Dokumente über Rousseaus Leben und Schaffen aus: Briefe an Apollinaire, Programme der »musikalisch-familiären« Abende, die Rousseau gab, sein Testament, sogar eine Liebesepistel, höchst erbauliche und aufschlußreiche Beiträge zur Kenntnis seiner Persönlichkeit.

Bei Bildern, die auf den ersten Anblick so unmöglich erscheinen, fragt man sich, was war ihr Urheber? Ein Spaßvogel, ein Illuminierter, ein Betrüger, ein geistig Minderwertiger, ein Poseur? Was man von ihm zu lesen bekommt, bezeugt, er war nichts von alle dem; nichts besaß er, was schlechthin zu Gebrauch und Umlauf abgestempelt worden ist. Sein Wesen war eine grenzenlose Unbefangenheit. In seinem Hirn sind gewisse Hemmungen ausgeschaltet, und das läßt ihn fremd in einer Konglomeration von Menschen erscheinen, die sich nach bestimmten ethischen, ästhetischen und sozialen Gesetzen bewegt. Etwa wie »der reine Thor« platzte er in unsere Welt, die bis in das Mark hinein durch Wissen, besser durch Bewußtheit verderbt ist. Der Begriff »Natur«, auf Grund dessen seit Rousseau, dem Philosophen, so viel gesündigt worden ist, besonders in der Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts, schien sich in Rousseau, dem Zolleinnehmer, in seiner wahrsten, ursprünglichsten Bedeutung zu verkörpern. Als einen Anachronismus — um das gelindeste Wort zu gebrauchen — empfanden ihn die Mehrzahl der Kritiker und Besucher angesichts seiner Bilder in den Indépendants, als ein beglückendes phantasieerregendes Geschenk einige Dichter und andere Glaubenswillige, die seine Bekanntschaft machten. War es ihnen, als stünde da ihre eigene, ihnen verloren gegangene Naivität vor ihnen?

Bei der Lektüre dieses Rousseauheftes wird man sich oft nicht des Lachens enthalten können. Aber ist Lachen nicht der Menschheit besseres Teil? Und man fragt sich: Ist Rousseau der unfreiwillig Komische oder sind wir die freiwillig Tragischen? So wird man eine gewisse Scheu verspüren, die Kindlichkeit dieses Mannes, wie sie in Bild und Wort sich kundgibt, mit Spott zu berühren, aus einer mystischen Ahnung heraus, man lege damit vielleicht die frevelnde Hand an das verschleierte Bild zu Saïs.

Die Kunsthändler freilich schlagen Kapital aus dieser Scheu. Sie laden das Bild von Saïs samt seinem Schleier auf ihren Karren, schleppen es auf den Markt und bieten es feil: So haben die Bilder Rousseaus ihre Käufer und ihren Kurs gefunden und sind Spekulationsobjekte geworden. Man tröstet sich bei dem Gedanken, daß Rousseau selbst, obwohl ihm eine bessere materielle Existenz zu wünschen gewesen wäre, diese Ausbeutung erspart blieb. Nichts paßte weniger zu ihm als etwa ein Kunsthändlervertrag, womit heutigentags der Künstler wie das Publikum düpiert wird. Er hat sein Leben in Treue zu sich beschlossen und blieb bis zuletzt seinen Zeitgenossen, dem Geldbesitz und dem Ruhm, dessen Belastungsprobe er nicht bestanden hätte, wundervoll fremd. Nur so konnte es geschehen, daß die wenigen, die ihm nahe kamen, seinen Namen in die Welt trugen, als seien sie nicht einem Zöllner, sondern einem Apostel begegnet.

Hier seien zwei Briefstellen wiedergegeben, bei denen sich nach dem Vorhergesagten ein Kommentar erübrigt.

Ein Kritiker befragt ihn um Auskunft wegen seines Bildes: »Der Traum«. Rousseau antwortet: »Ich antworte sogleich auf Ihren liebenswürdigen Brief, um Ihnen den Beweggrund zu erklären, wegen dessen das besagte Kanapee sich dort befindet. Jene Frau ist auf ihrem Kanapee eingeschlafen und träumt, daß sie in jenen Wald übergeführt worden ist, während sie die bezaubernden Töne des Musikanten hört. Dies ist der Grund, warum das besagte Kanapee sich auf dem Bild befindet. Ich danke Ihnen für Ihr günstiges Urteil, und wenn ich meine Naivität bewahrt habe, so ist es darum, weil mir Gérome, der Professor an der École des Beaux-Arts, ebenso wie Herr Clément, der Direktor der Beaux-Arts de l'École de Lyon, immer gesagt haben, sie zu bewahren. Und man hat mir auch gesagt, daß ich nicht in unser Jahrhundert gehörte. Aber ich kann jetzt nicht mehr meine Malweise ändern, die ich mir durch ein emsiges Studium erworben habe, das müssen Sie mir glauben . . .«

Drei Wochen vor seinem Tod schreibt er den Liebesbrief, den Apollinaire veröffentlicht. Rousseau, zum zweitenmal Witwer, war damals 66 Jahre alt, die Angebetete seines Herzens, auch verwitwet, 56 Jahre alt.

»Meine heiß geliebte Léonie, Dir alle meine Gedanken. [Darüber ist eine Pensée gezeichnet.] Ehe ich mich zu Bett lege, treibt es mich, Dir zwei Worte zu sagen in Hinsicht auf die Bemerkung, die Du mir in Vincennes machtest, als wir in Erwartung der Tramway auf der Bank saßen. Du hast mir gesagt, ich sei Dir zu nichts nütze, es sei denn zum Spaßmacher. An wem ist die Schuld, wenn ich Dir hinsichtlich des Zusammenwohnens zu nichts nütze bin? Glaubst Du denn, daß ich nicht leide, glaubst Du denn, daß ich nicht glücklich wäre, Liebesempfindungen zu fühlen, wie man sie spürt, wenn zwei Wesen sich lieben, wie wir zwei uns lieben; es sind natürliche Empfindungen, und das Weib wie der Mann dürfen sich nicht das Recht dazu versagen, da die Natur uns doch so gemacht hat, uns eines für das andere geschaffen hat. Christus sagte: »Jeder Baum, jedes Wesen, das nichts hervorbringt, ist zu nichts nütze«. Wir sollen also erzeugen, aber bei unserem Alter ist das nicht zu befürchten. Ja, Du läßt mich sehr leiden, denn glücklicherweise fühle ich mich noch. Vereinigen wir uns, und Du wirst sehen, ob ich Dir zu nichts nütze bin. Du, Deinerseits, sei weniger kalt mit mir . . . So hätten wir noch morgen einen guten Sonntag miteinander verbringen können, glücklich, sehr glücklich zusammen. Aber nein, statt der Freude in unseren Herzen wird es die Traurigkeit sein, statt zusammen zu spazieren und die reine Landluft zu atmen, alle beide zusammen, werden wir getrennt sein, entfernt eines vom anderen, und Du findest das gut . . .«

Zwei Jahre vorher hatte Rousseau bei den Eltern seiner Léonie um sie angehalten. Aber diese wollten, wie Apollinaire berichtet, nichts davon hören. Sie sagten, er sei schon einmal verurteilt gewesen [mit Strafaufschub übrigens, wegen einer Wechselaffäre] und überdies sei er ein lächerlicher Maler.

Dieser Freundin auch galt sein Testament. Er setzte sie zur Universalerbin ein. Das Testament indessen war wegen höchst äußerlicher Gründe nicht gültig; Rousseau hatte vergessen, es zu datieren, und dann hatte er den Geschehnissen, die nie eintreten sollten, vorgreifend, Léonie darin als seine Gattin bezeichnet.

*Albert Dreyfus.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# Künstler-Wettbewerb

## für ein Plakat der Aachener Krönungs-Ausstellung 1915

Zur Erlangung von Entwürfen für ein Plakat der Aachener Krönungs-Ausstellung 1915 wird ein Wettbewerb unter deutschen Künstlern ausgeschrieben. / Als Preise für die besten Lösungen werden ausgesetzt:

**I. Preis M. 1000.—**
**II. „ „ 600.—**
**III. „ „ 400.—**

Für drei Ankäufe stehen 600 M. zur Verfügung.

Das Preisrichteramt haben folgende Herren übernommen:
Oberbürgermeister Veltman, Aachen / Professor von Brandis, Kunstmaler, Aachen / Geh. Regierungsrat Professor Dr. Clemen, Bonn / Geh. Baurat Professor Frentzen, Aachen / Professor Arthur Kampf, Berlin / Professor Roeber, Direktor der Kunstakademie, Düsseldorf / Museumsdirektor Dr. Schweitzer, Aachen.

### Bestimmungen für den Wettbewerb:

1. Es ist wünschenswert, daß bei dem Entwurfe auf den historischen Charakter der Ausstellung Rücksicht genommen wird.
2. Druck in drei bis vier Farben (Steindruck). Gute Wirkung als Außenplakat Bedingung.
3. Der Entwurf muß als Text enthalten:

   Aachener Krönungsausstellung 1915
   Mai—Oktober
   Unter der Schirmherrschaft Seiner Majestät des Deutschen Kaisers.

4. Für eventuellen Eindruck weiteren Textes ist unten ein Raum von 15 cm Höhe in der ganzen Breite des Plakates frei zu lassen.
5. Die Ausstellungskommission erwirbt mit Überweisung der Preise alle Rechte an den betreffenden Plakatentwürfen.
6. Der Künstler verpflichtet sich, kleine Änderungen an dem preisgekrönten Entwurfe auf Wunsch des Preisgerichts zu machen, ohne daß er dafür noch eine besondere Entschädigung erhält.
7. Die Entwürfe müssen in der Größe der gedachten Ausführung eingereicht werden, die Entwürfe dürfen **nicht** gerollt werden, Entwürfe in Rollen werden nicht angenommen. Jeder Entwurf hat ein besonderes Kennwort zu tragen. Namen und Adresse des Künstlers sind in geschlossenem Kuvert mit gleichem Kennworte dem Entwurfe beizufügen.
8. Portofreie Einlieferung der Entwürfe bis spätestens 1. Mai 1914 unter folgender Adresse: Städtisches Kunstgewerbemuseum, Aachen, Pontstraße 13.
9. Die Entwürfe werden auf die Dauer von vier Wochen in Aachen öffentlich ausgestellt.
10. Die nicht preisgekrönten Entwürfe müssen zwischen 1.—15. Juli abgeholt werden, andernfalls werden sie den Künstlern auf ihre Kosten und Gefahr zurückgesandt.

**Oberbürgermeister Veltman**

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 23. 27. Februar 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## RHEINISCHER KUNSTBRIEF

Man merkt es doch, daß der Sonderbund nicht mehr da ist. Schade, daß er nach der glänzenden Tat der großen Kölner Ausstellung ein so unrühmliches Ende nahm. Die Alten sind hier zu eingewurzelt und selbst die geschmeidigen Rheinländer sind oft überkonservativ. Das Bedürfnis nach einem solchen Bunde scheint aber noch vielfach zu leben, nach den neuen Gruppen zu schließen, die hier und da sich bilden und in etwa den Geist jener Vereinigung fortführen wollen. Es bleiben jedoch kleine Gruppen mit einigen Mitgliedern, die ohne großen Aufwand entstehen und vielleicht auch bald wieder verschwinden. Zu einer großen Kunstbewegung hat sich vor allem die rheinische Metropole noch nicht reif gezeigt. Wie im ganzen Rheinlande, ist es auch hier wieder friedlicher geworden und die »revolutionären« Geister haben sich beruhigt, jeder geht nun wieder mehr seinen eigenen Weg, arbeitet für sich, was seine Pflicht verlangt. Im Vordergrund des Interesses steht die große Werkbundausstellung und drüben am jenseitigen Ufer zwischen Mülheim und Deutz sieht man eine ganze Stadt entstehen, als sollte eine Weltrevue geschaffen werden. Und sonst? Es gibt kaum etwas, das die Gemüter sonderlich in Spannung hielt. Da hat sich jüngst eine Vereinigung gebildet mit dem schlechten Titel »Kreis für Kunst Köln«, die beabsichtigt »durch Veranstaltung von Ausstellungen, Matineen und Aufführungen Anregung zur Beschäftigung mit künstlerischen Dingen zu geben. Sie hat kein ausgesprochenes Programm, will objektiv auf alte und neue Versuche zu einer deutschen Kultur hinweisen, ohne sich mit ihrer jeweiligen Richtung zu identifizieren. Sie hat den Ehrgeiz, mitzuarbeiten an der künstlerischen Ausgestaltung des Lebens, will dadurch, daß sie sich in vielen Fällen bewußt der Werke der Jüngsten annimmt, ihnen Gelegenheit geben, einem verständigen Publikum ihre Werte zur Diskussion zu stellen«. Wie nett das alles lautet! Und wenn man nach einem halben Jahre schon nach den positiven Resultaten fragt? Eine Kandinsky-Ausstellung war die erste Tat, die zweite die Aufführung des Maeterlinckschen Stückes Der Tod des Tintagiles.

Wichtiger für das rheinische Kunstleben ist wohl die bescheidener auftretende neue Gruppe der »rheinischen Künstlervereinigung, Sitz Köln«, die erstmalig durch eine Ausstellung im Kölner Kunstverein mit ihrem Wollen bekannt machte. Sechs junge Moderne haben sich hier zusammengefunden, die »den Impressionismus überwunden haben« wollen, also entschieden in das Fahrwasser des Sonderbundes einlenken. Kein überragendes Genie ist unter ihnen, aber kraftvolle, selbstbewußte Persönlichkeiten sind sie alle, gute Vorkämpfer für die neue Kunst: H. Dornbach, W. Heuser, J. Greferath, E. Isselmann und als die beiden besten F. M. Jansen und C. Sohn. Eine interessante Ergänzung zu deren Kunstschau bot die Ausstellung des, wenn zwar unfertigen, aber entschiedenen Expressionisten, des jungen Heckel im rheinischen Kunstsalon. Dieser Salon hat auch nicht in Köln die Sympathien gefunden, auf die er vielleicht gerechnet hatte, und man hört jetzt schon weniger von ihm als im Anfang seiner Tätigkeit. Der Kunstverein dagegen hat einen bedeutenden Aufschwung genommen vor allem dank der Änderung in der Organisation mit der künstlerischen Leitung Paul Cassirers. Verkaufte er früher im ganzen Jahre nur für einige Tausend Mark Kunstwerke, so hat er bisher in einem Vierteljahr für etwa eine Viertelmillion schon umgesetzt. Er hat einen guten Mittelweg gefunden und weiß allen was zu bieten. Sogar die alten Düsseldorfer holt er heran, und an Modernen gibts natürlich meist zu sehen, was Cassirer in Berlin schon zeigte. So darf er denn gegenwärtig auch für Magnasco Reklame machen in der Ausstellung von 75 Bildern dieses wieder entdeckten Meisters. Aber der Kunstverein bringt doch viele gute Werke in die rheinischen Sammlungen, und namentlich mit Liebermann hat er die besten Erfolge. Die große Kartoffelernte ist für 65000 Mark ans Museum zu Düsseldorf übergegangen.

Auch hier macht man anscheinend wieder den Versuch, neues Leben hereinzutragen. Denn vor einigen Wochen wurde ein neuer Kunstsalon eröffnet durch den schon früher als Sammler bekannten Alfred Flechtheim, der nun hier den Modernsten, vor allem auch den Franzosen, stets seine Pforten offen hält. Das kann er jetzt schon eher wagen, denn an Koetschau wird er sicher einen guten Rückhalt finden, um so mehr, als dieser jüngst noch Dr. Cohen aus Bonn zum Assistenten berief. Aber ganz mutig ist auch er nicht, und es macht einen unerfreulichen Eindruck, wenn er noch zu viel Ware vorführt, der man eine zu große Rücksichtnahme auf das alte Publikum anmerkt, mit dem er es nicht verderben will. Wenn er vergessene oder zu wenig bekannte Düsseldorfer Meister hervorholt, so ist das vom lokalhistorischen Standpunkt aus dankenswert. Aber man möchte ihn noch vornehmer durchweg sehen und das künstlerische Niveau nicht durch Mittelqualität gedrückt. Viel Gutes hat er bislang schon geboten, das Wertvollste in der großen Ausstellung des Malers Heinrich Nauen, der in dieser ersten umfassenderen Sammlung sich auf einmal als einer der besten in Jungdeutschlands Künstlerschaft zeigte.

Man hatte wohl schon geahnt, daß etwas Großes

in ihm steckte, als man die schöne Serie seiner Bilder auf der Sonderbundausstellung sah, aber man mußte erst abwarten, wie weit er sich von den fremden Einflüssen, denen er noch allzusehr erlag, frei machen würde. Jetzt sah man, daß es ihm gelungen, und wo man seine ganze Entwickelung überblicken konnte, erkannte man erst, welche Kraft und Gesundheit in dieser Persönlichkeit steckt. Vor allem überraschend ist es, wie schnell er alles Akademische abgeworfen hat. In Düsseldorf nahm er mit 16 Jahren mit seinen Studien seinen Ausgang, ging darauf nach München und dann nach Stuttgart. Höchstens in dem frühen Bilde mit der Ansicht Laethems, dem kleinen belgischen Dorfe, wohin er sich zurückzog, dürfte man neben belgischen Einflüssen vielleicht noch Erinnerungen der Karlsruher-Stuttgarter Schule wiederfinden. Der entscheidende Wendepunkt trat ein durch die Berührung mit van Gogh, der auf Jahre hin sein Schaffen bestimmte, so weit, daß er sich schließlich selbst vergaß und Bilder malte, die unter der Flagge des großen Niederländers segeln könnten. In dem Erntebilde, dem Hauptstück der ersten Ausstellung der Kölner Sezession vor einigen Jahren — diese Gruppe scheint auch nicht mehr zu existieren — ließ er aber schon ahnen, wohin er aus dieser Schulung kommen würde: Das Bild war von unglaublicher Kraft in der Linie und wunderschön in der Glut der Farbe, die wie geschmolzenes Erz über die Bildebene hinfloß. Ob er es der Bekanntschaft mit den modernen Franzosen, vor allem Matisse zu danken hat, wenn er von van Goghs Abhängigkeit sich freimachte, die ihn bis an die Grenze der Manier geführt hatte, das war auf Grund des ausgestellten Materials nicht zu entscheiden. Es war ein großes Glück für ihn, daß er nun, wo er seine erste Entwickelung abgeschlossen hat und der Reife entgegengeht, große Wandflächen fand, worauf seine ganze Kunst geradezu eingestellt ist, indem ihm für die Suermondtsche Burg Drove in der Eifel ein Zyklus von Wandgemälden in Auftrag gegeben wurde. Der ganze Zyklus mit zahlreichen vorbereitenden Studien und Skizzen war in Düsseldorf zu sehen, wohl eins der interessantesten Ereignisse im rheinischen Kunstleben der letzten Monate. Die Düsseldorfer Künstlerschaft schien nicht zu wissen, was ihr hier geboten wurde, denn man sollte meinen, sie wäre scharenweise herbeigeströmt, um hier zu sehen, was malen heißt, wie man Farben verwenden muß. Den Höhepunkt stellt das Bild der Beweinung dar, glänzend komponiert mit den vier mächtigen leuchtenden Farbenmassen der klagenden Frauen, braun mit rot, blau, dunkelviolett, grün mit Karmin, zwischen denen als Diagonale des Bildes der langgestreckte Körper Christi hindurchfließt. Es ist dazu so echt, stark und groß in der Empfindung, daß man hier endlich wieder einen Künstler begrüßen darf, der fähig scheint, unsere Kirchenwände mit Werken dauernden Wertes zu schmücken. Und seine Kunst ist deutsch in ihrer urtümlichen Kraft der formalen Gestaltung und des Gefühls. Die übrigen Wandbilder stehen bei weitem nicht auf der Höhe dieser Beweinungsgruppe, umschließen aber in den Einzelheiten eine Fülle des Schönen, zumal das lebensprühende Bild der Amazonen. Der ganze Wert des Künstlers zeigt sich vor allem in den geradezu glänzenden Pferdestudien zu diesem Bilde, ein Extrakt der Natur, schwungvoll und elastisch. Man muß diese Tiere sehen, wie sie sich bäumen und den Kopf rückwärts werfen, dann glaubt man, die Kurve von Rücken und Hals müsse durch die Anspannung und die Lebensfülle gesprengt werden. Das hat selbst Delacroix selten so monumental zu geben gewußt und mit so wenigen Mitteln. Denn nur in der einen Linie liegt hier das ganze Leben und die überquellende Kraft. Bei solchen Stücken darf man Nauen ohne Übertreibung zu unsern besten und zukunftsreichsten Künstlern zählen. Gewiß ist er noch lange nicht fertig, aber er ist ja auch erst 34 Jahre alt. Dazu zog er sich, um sicherer seinen Weg zu gehen, in die Einsamkeit zurück, auf das reizende Schlößchen Dilborn bei Brüggen, nicht weit von Roermond, an der holländischen Grenze. *a*

## NEKROLOGE

Hochbejahrt ist der Wiener Landschaftsmaler **Franz Alt,** der Bruder des berühmteren Rudolf Alt, gestorben. Ein echtes Glied der alten Malerfamilie verlegte er sich schon bald nach seinen ersten Studien an der Wiener Akademie auf die Architektur- und Landschaftsmalerei. Viele Hunderte seiner trefflichen kleinen Aquarellveduten befinden sich verstreut in Wiener privatem und öffentlichem Besitz. Einen besonderen Gönner fand er im Erzherzog Ludwig Viktor, der nicht nur zahlreiche seiner Bilder erwarb, sondern ihn auch in den sechziger Jahren auf einer Reise nach Spanien und Portugal begleitete. Erst in seinen letzten Jahren wandte sich Alt der Ölmalerei zu. Sein Name wäre bekannter, wenn er nicht durch den Ruhm seines bedeutenderen Bruders verdunkelt worden wäre. *K. M. S.*

## PERSONALIEN

An der Universität **Bonn** habilitierte sich Dr. **Herbert Koch** für das Fach der Archäologie mit einer Antrittsvorlesung über den Anteil der Griechen an der älteren Kunst Italiens.

An der Kgl. Akademie der bildenden Künste in **Stuttgart** findet von Sommersemester 1914 an Unterricht in künstlerischem Originalholzschnitt statt. Als Lehrer ist der Maler und Graphiker **Heine Rath**-Berlin berufen worden.

## DENKMALPFLEGE

**Rom. Die Wiederherstellung der Kirche und des Klosters der Santi Quattro Coronati auf dem Coelius.** In diesen Tagen sind die Arbeiten beendet worden, mit denen die Soprintendenza ai monumenti die Kirche und einen Teil des Klosters der Santi Quattro Coronati restauriert hat, und das Resultat ist wirklich gut und lobenswert. Dr. Antonio Muñoz hat die wichtigen Arbeiten geleitet. Im vierten Jahrhundert gegründet, gehört die Kirche zu den ältesten Roms. Papst Honorius I. restaurierte sie im Jahre 625, aber im achten Jahrhundert war sie so verfallen, daß Papst Leo IV. (847—855) sie fast von den Fundamenten aus wieder aufbauen mußte. Er liebte die Kirche, weil er als deren Kardinaltitular im nahen Kloster gewohnt hatte und man ihm daselbst die päpstliche Krone nach der Erwählung gebracht hatte. Er errichtete in der Kirche eine prächtige Schola Cantorum,

wie das Liber Pontiphicalis berichtet und ein reichgeschmücktes Ciborium. Er war es auch, der aus den Katakomben der Heiligen Petrus und Marcellinus auf der Via Labicana die Körper der vier heiligen Bildhauer Severus, Severinus, Carpophorus und Victorinus, welche den Märtyrertod unter Diokletian erduldet hatten, nach den SS. Quattro bringen ließ. Leider zerstörte Robert des Guiskarden fürchterliche Plünderung im Jahre 1084, der auch San Clemente zum Opfer fiel, die ehrwürdige, reichgeschmückte Kirche, so daß sie über dreißig Jahre verlassen blieb. Papst Paschalis II., der im Jahre 111 San Clemente wiederaufbaute, ließ die Kirche der heiligen vier Bildhauer aus dem Schutt wiederaufrichten, aber kürzer und ohne Seitenschiffe, so daß ein Teil der alten Kirche noch jetzt als Vorplatz benutzt wird. In den ersten Jahren des dreizehnten Jahrhunderts erbauten die Benediktiner, welche das Kloster inzwischen bezogen hatten, den schönen Klosterhof, welcher erst jetzt wieder seine ursprüngliche Form erlangt hat, nachdem die häßlichen Füllungen der Bogen, die, im siebzehnten Jahrhundert errichtet, jetzt entfernt worden sind. Bei den Arbeiten ist auch eine zum Kloster gehörige Kapelle der hl. Barbara zum Vorschein gekommen, die nach Muñoz' Urteil aus dem neunten Jahrhundert, also aus der Zeit der Restaurierungen Leos IV. stammen muß. Der Bau der kleinen Kapelle ist höchst interessant, weil die Formen denen des Oratoriums des hl. Zeno in Santa Prassede entsprechen. Aus der gleichen Zeit stammen wohl auch die leider sehr beschädigten Fresken, die den kleinen Raum schmücken. Auch das Äußere des Klosters ist restauriert worden, so daß man eine bessere Idee von dem kriegerischen, mit Türmen und Zinnen gewappneten Riesenkomplex haben kann, in dem Leo IV., König Karl von Anjou, Brancaleone, römischer Senator, Kaiser Sigismund und Papst Eugen IV. gewohnt haben. Die kleine Kapelle des Heiligen Sylvester im Vorhof der Kirche ist auch restauriert worden; und man hat dort eine Reihe mit Medaillen von Heiligen an den Wänden gefunden und eine interessante Sternendekoration am Tonnengewölbe. *Fed. H.*

**Venedig.** Gegenüber dem Fenicetheater erhebt sich die »Scuola di S. Girolamo«, als Bruderschaftsgebäude von A. Vittoria 1580 errichtet, deren Schmuck der Fassade ihm ebenfalls zu danken ist. Die Bruderschaft ließ die Säle des Gebäudes aufs reichste ausstatten. Wertvolle Marmorbekleidung der Wände, zahlreiche Wand- und Deckengemälde schmückten die religiösen Übungen und Versammlungen zum Zwecke des Wohltuens geweihten Räume. Nach Aufhebung der Bruderschaften diente das Gebäude einer Akademie für Chirurgie, bis dann auf Befehl Napoleons 1810 das sogenannte Ateneo Veneto in die ehemalige »Scuola« verwiesen wurde. So wurden denn im Laufe der Zeiten die Räume für Bibliothekszwecke nutzbar gemacht, Wände eingezogen und die durch Feuchtigkeit halb zerstörten Gemälde schonungslos entfernt und in die Speicherräume verwiesen. Der obere Saal wurde für die Versammlungen und Vorlesungen bestimmt, der Hauptsaal im Erdgeschosse, durch Schränke verunstaltet, wurde zum Lesezimmer, die übrigen Räume als Rumpelkammern völliger Vernachlässigung überlassen. — So verdient es denn die größte Anerkennung, daß nun sämtliche Räume wieder in ihren ursprünglichen Zustand versetzt wurden. In die neuvergoldeten schönen Kassettendecken wurden die gereinigten Gemälde wieder eingesetzt, den schönen Büsten von der Hand Vittorias eine bessere Aufstellung zuteil. Der kleine obere Saal dient nun als Lesezimmer, während der ebenerdige Saal für öffentliche Vorlesungen bestimmt ist.

Er bietet einen prächtigen Anblick, besonders am Abend durch glücklich ausgeführtes Beleuchtungssystem, wo dann die Deckenbilder von Palma giovane, Corona, Zanchi usw. zu schönster Geltung kommen. Ein unerwarteter Fund stand den umsichtigen Leitern dieser Restauration bevor: Im Speicherraume, wo die nun wieder zu Ehren gekommenen Gemälde gerollt und halb verdorben umherlagen, entdeckte man ein Prachtbild des Tintoretto. Es stellt S. Girolamo dar, dem bei seinen Bußübungen die von Engeln gestützte, auf Wolken herabschwebende Madonna erscheint. Vorzüglich ist die prächtige nackte Figur des Heiligen, von ganz besonderem Interesse jedoch die Landschaft in Morgenstimmung. Tintoretto wagte es, die aufgehende Sonne darzustellen, welche strahlend hinter einer Hütte emporsteigt. Die Strahlen dieser Sonne erinnern an manches Moderne. — Das hochinteressante Bild wurde der Akademie zur Aufbewahrung übergeben und erhielt nun in der Galerie einen Ehrenplatz. — Die Scuola di S. Girolamo, vulgo S. Fantino, ist nun eine der vielen Sehenswürdigkeiten Venedigs geworden. — Ich kann diesen Bericht nicht schließen, ohne der nun beendeten Restauration der Kirche S. Nicola di Tolentino zu gedenken. Man schreibt den ersten Entwurf dieser freundlichen Kirche Palladio zu, Scamozzi und andere sollen dann die Ausführenden gewesen sein, bis Tirali die Tempelfassade hinzufügte. Im 18. Jahrhundert ward dann das ganze Innere im Stil der Zeit pomphaft mit Stuck überladen. — Die Kirche ist vielleicht die bilderreichste Venedigs. Die Altarbilder eingerechnet, zählt man 90. Nur das große Tonnengewölbe ist schmucklos geblieben, alles andere an Kuppel und Decken mit Fresken aus spätester Zeit überladen. Kuppel und das genannte Tonnengewölbe des Mittelschiffes zeigten gefährliche Risse, nach deren Ausbesserung dann der ganze Anstrich der Kirche erneuert wurde. —

Unter der großen Masse der Gemälde, meist von Palma giovine und seinen Zeitgenossen, interessieren jedoch ganz besonders zwei wuchtige Gemälde des B. Strozzi (il prete genovese). Die Kirche macht nun mit ihren pomphaften Grabmonumenten und Hauptaltar infolge vortrefflicher Lichtführung einen überaus festlichen Eindruck. Sie verdient von den Kunstfreunden mehr besucht zu werden, als dies bisher der Fall war. *August Wolf.*

## FUNDE

**Ein angeblicher Raffaelfund.** Das »Berliner Tageblatt« ließ sich von seinem italienischen Berichterstatter telegraphieren, dem Direktor des Nationalmuseums in Neapel, Spinazzola, sei es gelungen, zwei Fragmente von Raffaels frühestem Altarbild aus Città di Castello zu entdecken. Es war nicht schwer, zu vermuten, daß es sich um die seit zwei Jahren bekannten und viel besprochenen Stücke mit Gottvater und Maria handelt. Interessanter wäre es gewesen, wenn Spinazzola dem dritten Stück mit der Darstellung des heiligen Augustinus nachgeforscht hätte. Denn Oskar Fischel, dem wir die Kenntnis dieses raffaelischen Frühwerkes verdanken, vermutet, daß auch dieses noch fehlende Stück sich in dem Neapeler Museum verborgen hält.

## AUSSTELLUNGEN

**Karlsruher Kunst.** Unter den Werken hiesiger Künstler, die in der letzten Zeit im Karlsruher Kunstverein ausgestellt haben, ragt eine Kollektion von Wilhelm Trübner an künstlerischer Bedeutung hervor. Es sind Landschaften aus der Gegend von Heidelberg und vom Starnberger See. In der Farbe und Naturanschauung zeigen sie die bekannten Züge des Trübnerschen Impressionismus. An Wucht und Konzentration der Wirkung bezeichnen sie aber einen Höhepunkt innerhalb seiner gegenwärtigen Entwicklung. Es hängt das vor allem mit einer stärkeren

Geschlossenheit des formalen Baues zusammen — allerdings zum Teil bedingt durch die Wahl der Gegenstände: am eindrucksvollsten wirken diejenigen Bilder, in denen er architektonische Motive mit der Landschaft vereinigt, z. B. dem Eingangstor zu Stift Neuburg, einem sonnigen Klosterhof usw. Im Laufe der letztvergangenen Wochen hatte sich auch der neugegründete Bund der badischen Künstlerinnen mit einer größeren Ausstellung im Kunstverein eingeführt. Man sah darunter viel ehrliches Streben, im ganzen freilich ein Vorherrschen des Geschmacks und des technischen Geschicks über die tieferen Qualitäten. Den stärksten Eindruck machte eine Kollektion von Alice Proumen, Porträts, Stilleben und Landschaften. Sachlicher Ernst der Auffassung, Kultur des Geschmacks bei aller Kraft der Farbe und ein solides Können, ein tüchtiges Zeichnen und eine saubere Technik, die den geistigen Einfluß der Trübnerschen Malweise zeigt, geben die gediegene Grundlage ihres Talents, das sich mit der Zeit noch zu einer etwas freieren Auffassung und lockerern Behandlung des Gegenständlichen entwickeln darf. In den zahlreich vertretenen Blumenstilleben ragte eine Kollektion von Helene Albicker durch eine breite, flotte Auffassung hervor. Neuerdings hat auch Hermann Bühler einige kleinere Kompositionen ausgestellt. Eine neue Note gibt er in der Darstellung eines jugendlichen Menschenpaares: es hat einen Zug ins Liebenswürdige, den man sonst bei Bühler nicht gewohnt ist; das eigentümlich Schwere, allerdings auch die Herbheit und Tiefe seiner großen Kompositionen fehlen. Er kommt damit etwas ins Genrehafte.

*K. Widmer.*

**Straßburg i. Els.** Der aus dem Elsaß stammende, vorzugsweise in den Vereinigten Staaten von Nord-Amerika und in England tätige Maler und Zeichner Mura stellt zurzeit im **Elsässischen Kunsthaus** einige Kohlezeichnungen aus, die eine tüchtige Beherrschung der technischen Ausdrucksmittel dokumentieren. Seine künstlerische Ausbildung empfing der Künstler in München. Ferner treten zurzeit zwei jüngere Straßburger Künstler zum ersten Male mit Kollektivausstellungen vor die Öffentlichkeit: René Allenbach und Lucien Hueber. Soweit die farbige Wirkung der Ölbilder in Betracht kommt, erscheint Hueber wegen der Frische des Farbenauftrags und des temperamentvollen Kolorits als der interessantere; Allenbachs Talent weist mehr auf graphische Betätigung. Er zeigt sich als gewandter Zeichner, der sich die verschiedenen Techniken der graphischen Künste zu eigen gemacht hat. Seinen Ölbildern fehlt es ein wenig an innerer Belebung. Die Arbeiten von L. Hueber, Landschaften, Interieurs mit und ohne Figuren und besonders auch Motive aus der Altstadt Straßburgs haben den Vorzug guter farbiger Gesamtwirkung; im einzelnen tritt manchmal ein Vorherrschen der blauen Töne etwas störend hervor. Die Ausstellungen dauern vom 15. Februar bis 3. März.

*K.*

**Aachen.** Anläßlich der 100jährigen Vereinigung der Rheinlande mit der Krone Preußen veranstaltet die Stadt Aachen im Jahre 1915 eine große **historische Ausstellung.** Diese Krönungsausstellung will alle bildlichen Darstellungen von deutschen Kaiser- und Königskrönungen und alle Monumente und Dokumente, die sich auf Wahl und Krönung der deutschen Könige beziehen, vereinigen. Den Hauptanziehungspunkt werden dabei die Krönungsinsignien aus dem Schatze der Hofburg in Wien bilden, welche für die Stadt Aachen in echtem Material nachgebildet werden. Besonders aber wird eine vollständige Sammlung der Porträts und Bildnisse aller deutschen Könige und Kaiser von Karl dem Großen bis Franz II. zur Ausstellung gelangen, so daß zum ersten Male eine lückenlose Ikonographie aller deutschen Könige und Kaiser gegeben wird. Mit dieser historischen Schau werden in einer kunsthistorischen Abteilung alle wertvollen Kunstgegenstände aus dem Besitze oder aus Stiftungen deutscher Kaiser, kostbare Miniaturen, Goldschmiedearbeiten, Prunkwaffen und Rüstungen vereinigt werden. Mit dieser Schausammlung werden eine Reihe von Sonderausstellungen verbunden sein: Sammlungen von Kaiser- und Königsurkunden, Siegel und Münzen, Pläne, Abbildungen und Modelle der Kaiserpfalzen, Abbildungen der Wahl- und Krönungsstätten, der Grabstätten und Grabdenkmäler der deutschen Kaiser und Könige. Als Ort der Ausstellung ist das alte Königshaus, das jetzige Rathaus bestimmt, dessen Krönungssaal als der historische Schauplatz zahlreicher Krönungsfeierlichkeiten besonders geeignet erscheint. Die Leitung liegt in den Händen des Direktors der Städtischen Museen Dr. H. Schweitzer.

**Internationale Kunstgewerbeausstellung in Paris 1916.** Nichts beleuchtet die Krisis, die das französische Kunstgewerbe zurzeit durchmacht, besser als der Rapport zum Budget der schönen Künste, der eben der Kammer zugegangen ist. Eine Kluft hat sich aufgetan zwischen Industrie und dekorativer Kunst, die nicht nur das Projekt der internationalen Ausstellung 1916 verschlingt, sondern jede gesunde Entwicklung zum Stillstand zwingt. Vorgesehen war im Ausstellungsprogramm: Ausschluß aller alten Stile. Schön. Wie aber, wenn kein neuer Stil vorhanden ist? Man muß lächeln, wenn man dem Bericht entnimmt, daß die großen Industriellen, besonders also die Möbelfabrikanten des Faubourg St. Antoine, gar nicht an der Existenz des neuen Stils zweifeln, eine Ausstellung aber unter seiner Ägide ablehnen, weil das ihren Ruin bedeute. Aus zwei Gründen. Wenn »der neue Stil« Erfolg hat, was sollen sie dann, so jammern sie, mit all den Modellen alten Stils, die sie auf Lager haben, anfangen. Und wenn sie für die Ausstellung nur neue Modelle kreieren, so ist nichts weniger als sicher, daß sie sie absetzen und sich die beträchtlichen Ausgaben auf Versuche, veränderte Materialbehandlung, Organisation rentieren. Also lieber im Alten weiterwursteln und keine Ausstellung, oder eine Ausstellung der »passeïstischen« Stile! Und doch wäre es an der Zeit, sich aufzuraffen und den Feind abzuwehren, der ins Land eindrang und bereits ganz nahe am Faubourg St. Antoine steht. Für die Gefahr sprechen Zahlen: 1892 wurden in Frankreich für 3541000 Francs kunstgewerbliche Gegenstände aus Holz eingeführt; 1912 für 15911000 Francs! »Diese Statistik sollte unseren Industriellen zu denken geben«, sagt der Berichterstatter. Zum einzig möglichen Ausweg indessen rät er nicht: die modernen Kunstgewerbler instand zu setzen, so stark auf der Ausstellung aufzutreten wie die Industriellen des Faubourg St. Antoine. Freilich, eine solche Parteinahme wäre verfrüht. Noch sind die fortschrittlichen Kunstgewerbler nicht weit genug, um sich in Qualitätsarbeit mit dem Ausland, besonders mit Deutschland messen zu können. So ist die Regierung in einer mißlichen Lage; es bleibt ihr wohl am Ende nichts anderes übrig als zu erklären, sie habe keinen geeigneten Ausstellungsplatz gefunden. Kein Wunder auch, daß die Presse immer mehr sich gegen das Ausstellungsprojekt wendet. Schrieb nicht jüngst der nationalistische Intransigeant: Wozu diese Ausstellung? Sollen wir uns auch ein Sedan auf kunstgewerblichem Gebiet holen? — Diese schon im voraus mißglückte Ausstellung offenbart dem französischen Volk die Notlage seines Kunstgewerbes. Bis jetzt aber bezeigt es diesen Dingen gegenüber eine ganz ungewöhnliche Indolenz.

*A. D.*

**Wien.** In der **Preiskonkurrenz Carl Reininghaus** für Werke der Malerei erhielten beide Preise Wiener

Künstler, den ersten Anton Faistauer, den zweiten Paris von Gütersloh. Die zu dieser Konkurrenz eingesandten und von der Vorjury freigesprochenen Bilder sind im Kunstsalon Pisko zu einer Ausstellung vereinigt. Vorwiegend sind Wiener und im übrigen neben einigen reichsdeutschen durchaus französische Künstler beteiligt, die der Art der Ausschreibung dieser Konkurrenz entsprechend alle den jüngsten künstlerischen Richtungen angehören. Daneben sind als Bahnbrecher der jetzigen Kunstbestrebungen einige Werke von Courbet, Cézanne, Renoir und van Gogh aus Wiener Privatbesitz ausgestellt, von denen La confiance von Renoir und das Bett von van Gogh als qualitativ bedeutend hervorzuheben sind. Der Jury, die neben dem Preisstifter aus Josef Hoffmann, Gustav Klimt und dem Maler Dr. Rudolf Jung bestand, wird die Verteilung der Preise nicht leicht gefallen sein, da alle konkurrierenden Arbeiten ein gewisses Mittelmaß einhalten, erstklassige Künstler nicht vertreten sind und die starke Verschiedenheit der Richtungen das gegenseitige Abschätzen der Qualität erschwert. Immerhin kann gegen die Zuerkennung des ersten Preises kaum etwas eingewendet werden, obzwar die Bilder von Georg Kars und besonders die von M. Kisling mindest ebensogut wie die von Faistauer und jedenfalls fortgeschrittener sind. Weniger verständlich ist die Wahl des zweiten Preisträgers, der qualitativ hinter einer ganzen Reihe von Konkurrenten zurückgestellt werden müßte.

In der Sezession sind Werke junger Künstler ausgestellt. Wenn man die Reihe der Säle durchschreitet, hat man kaum den Eindruck, daß die Kunst jung sei, die sich hier zeigt, wenngleich das viele Experimentieren, das den inneren Zwang vermissen läßt, manchmal an Jugend gemahnt. Das meiste übersteigt nicht den Rahmen der Sezession. Vielen Bildern merkt man die starke Abhängigkeit vom Stile ihrer sie beeinflussenden Vorbilder an, wie denen Hirschenhausers den Einfluß von Thoma, dem Stillleben des talentierten Robin C. Andersen, der sich seit der letzten Ausstellung zu seinem Vorteil geändert hat, die Beeinflussung durch Cézanne über das Medium Faistauer, den Gemälden von Hegenbarth den Zusammenhang mit Hölzel, während die plastischen Arbeiten des Toma Rosandić nur ein schwacher Nachklang des ungleich bedeutenderen Mestrović sind und Ambrosi mit seiner realistischen Gipsbüste beweist, daß er die technisch virtuose Geschicklichkeit seines italienischen Blutes nicht leugnen kann. Ein weiteres Zeichen dieser Ausstellung ist, daß es in vielen Arbeiten versucht wird, die Formen zur Monumentalität auszugestalten. Von diesem Gesichtspunkt sind die Gemälde von Heinrich Krause zu beachten, interessieren die großfigurigen Kompositionen von Leopold Gottlieb, die an die moderne französische Monumentalmalerei erinnern, während die großen Bilder von Ferdinand Kitt mit Vorbildern des vergangenen Jahrhunderts in Zusammenhang zu bringen wären.

Die Ausstellung des Aquarellistenklubs im Künstlerhause bringt nichts anderes als in den vergangenen Jahren. Weder der Kreis der Künstler noch die Künstler selbst, die hier ausstellen, verändern sich in ihren Werken irgendwie, und es könnte daher hier nur wiederholt werden, was an dieser Stelle schon oft gesagt worden ist.

*K. M. S.*

**Mannheim.** Mit der soeben eröffneten Ausstellung »**Neues Bauen**« hat der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst eine neue, vielleicht die überzeugendste Bestätigung seiner propagatorischen Idee gegeben. Wohl hat man bereits anderwärts, in Düsseldorf oder Leipzig, in weit größerem Umfange versucht (auch die diesjährige Werkbundausstellung hat es auf ihr Programm gesetzt), einen Überblick über die Leistungen neuzeitlicher Baukunst zu geben. Aber nirgends waren die leitenden Gedanken so durchschlagend und faszinierend, daß der Eindruck dieser Ausstellungen klar und nachhaltig gewesen wäre. Bei der Mannheimer Ausstellung, die sich auf Photographien, Entwürfe und Modelle beschränkt, hat man drei Grundgedanken streng und systematisch durchgeführt: man wollte zeigen, welche Bauaufgaben unsere Zeit dem Architekten bietet in Handel und Industrie, in Städten und Staaten; man wollte weiterhin demonstrieren, wie die neuen Baustoffe (Eisen und Eisenbeton) neue Gestaltungsmöglichkeiten der Kunst geboten haben; und schließlich — als Resultat dieser beiden Faktoren — sollten die neuen Stilelemente klar werden, die unsere heutige (und zukünftige) Baukunst in ihrem Werte bestimmen. Die reich beschickte, klug gesichtete und eindringlich disponierte Ausstellung hat diese Gedanken erfolgreich durchgeführt. Wer über den folgenden dürren Bericht hinaus das Wesen und die Ziele der Ausstellung genauer kennen lernen will, greife zu der Geleitschrift: Neues Bauen, 17. Ausstellung des Freien Bundes, in der er sowohl einen genauen, didaktisch angelegten Katalog als auch eine knappe Gesamtdarstellung der Probleme von F. Wichert findet. — Im Mittelpunkt der Ausstellung steht Peter Behrens, in dessen Schaffen sich die Grundgedanken vornehmlich nachweisen lassen. Neben ihm ist Hans Pölzig ein eigener Raum gewidmet, dessen Posener Fabrikbauten und Wasserturm besonders gelungene, ausdruckskräftige Lösungen darstellen. Im übrigen ist die Vorführung systematisch gegliedert nach Baumaterialien und Bauaufgaben. In einem Saal instruktiver Leuchtbilder werden beide an prägnanten Beispielen klar gemacht, an der Hand von Entwürfen und Photographien in den weiteren Räumen fortgeführt. Da sieht man die letzten und besten Lösungen der Bahnhofsaufgabe, den Karlsruher Bahnhof (von Stürzenacker), den Baseler (von Curjel und Moser), den Leipziger (von Lossow und Kühne), den Darmstädter (von Pützer) und last not least den neuen Stuttgarter (von Bonatz). Die Entwürfe zu dem letzteren stellen wohl die reifste Lösung des Problems dar, sowohl in der feingliedrigen und doch monumentalen Schönheit, wie in der praktischen und städtebaulichen Zweckmäßigkeit. Von Warenhäusern sind die besten Beispiele von Messel, Olbrich, Muthesius und besonders Kreis vorhanden, von Büro- und Geschäftshäusern neben dem klassischen Mannesmannhaus (von P. Behrens) die Entwürfe zum Verwaltungsgebäude der Hapag von F. Höger, eine straffe Lösung von H. Eberhardt u. a. m. Auch bei Fabrikgebäuden und industriellen Anlagen steht P. Behrens im Vordergrund. Bemerkenswerte neue Lösungen sieht man von Bonatz, B. u. M. Taut, von H. Wagner (Kaffee Hag, Bremen), Gropius, Alfred Fischer (Essen) usw. Dem Material entsprechend sind einige Hauptgruppen der Verwendungsart des Eisens und Eisenbetons vorgeführt. An einer Reihe von Beispielen wird die Eisenkonstruktion (ohne künstlerische Absicht) bei reinen Nutzbauten, wie Verladebrücken und Kranen gezeigt, ergänzt durch die anspruchsvolleren Gestaltungen der Bahnsteighallen der genannten (und anderer) Bahnhöfe. Man sieht die frühen Beispiele des Eiffelturms und der Pariser Maschinenhalle (von 1889) und verfolgt die konsequent und materialentsprechend weiterschreitende künstlerische Gestaltung bis zu dem Monument des Eisens von Taut, der Behrensschen Brüsseler Kraftmaschinenhalle oder der Endellschen Rennbahn in Mariendorf-Berlin. — Besonders wirksam und bedeutungsvoll ist dann die Darstellung der künstlerischen Wirkungsmöglichkeiten des Eisenbetons, das die zukünftige Architektur zu beherrschen berufen zu sein scheint. Die Ausstellungshalle von Pölzig (Breslau 1913) und die Festhalle in Breslau sind vorgeschrittene Verarbeitungen

dieses zukunftsreichen Baustoffes; sie zeigen die sichere Beherrschung von Räumen mit riesigen Spannweiten. An zahllosen weiteren Beispielen — Brücken, Wassertürmen, Silos — wird die vielgestaltige Verwendung weiter aufgezeigt. Interessant sind die aus dem Besitz des Berliner Kunstgewerbemuseums hergeliehenen Entwürfe von Olbrich für Wassertürme, die zeigen, wie dieser begabte Künstler selbst für so robuste Aufgaben feinfühlige, durchgeistigte Lösungen fand. Im einzelnen auf die ausgestellten Gruppen



Ed. Munch, Marats Tod. Von der Munch-Ausstellung bei Fritz Gurlitt in Berlin (Vergl. Kunstchronik Nr. 21)



Ed. Munch, Landschaft. Von der Munch-Ausstellung bei Fritz Gurlitt in Berlin (Vergl. Kunstchronik Nr. 21)

und Gegenstände einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit gehen und zu einer systematischen Darstellung der Entwicklungslinien der neuen Baukunst führen müssen. Es sei zum Schlusse bemerkt, daß die Ausstellung bis Ende März dauern wird und wegen ihrer klaren, übersichtlichen und gewählten Anordnung auch auswärts Beachtung zu finden geeignet ist. *W. F. St.*

## SAMMLUNGEN

⊙ Die **Neuerwerbungen des Berliner königl. Kunstgewerbemuseums** aus dem Jahre 1913 sind zu einer Sonderausstellung vereinigt worden. Eine große Zahl keramischer Arbeiten bildet das Hauptkontingent. Die Jubiläumsausstellung der Berliner Porzellanmanufaktur gab Gelegenheit zu wertvollen Erwerbungen, und auch aus anderen Manufakturen ist eine Reihe neuer Stücke zu verzeichnen. Ein glücklicher Zufall vereinigte die Teile einer schönen Platmenage mit Zierat in Rot und Gold, deren Karyatidengruppe von Fr. Elias Meyer stammt, wieder in dem Museum, wo sie nun als Geschenke der früheren Besitzer aufs neue zu einem Ganzen gefügt werden konnten. Von anderen Arbeiten der Berliner Manufaktur verdient Trippels Allegorie auf den Fürstenbund, die 1791 entstand, Erwähnung. In die Wegelyzeit führt ein Korbträger von einem Tafelaufsatz zurück. Aus Sèvres stammt die Reiterstatuette Friedrichs des Großen von Boizot. Ludwigsburg ist durch eine reizende Bacchantin mit einem Panther vertreten, eine Arbeit des Modelleurs Wilhelm Beyer. Von Kändlers Kunst legt eine Statuette des Chronos Zeugnis ab. Das Hauptstück aus Meißen ist aber der prachtvolle Waschbrunnen von G. Kirchner, der mit farbigen Malereien im Stile der Heroldzeit verziert ist. In die gleiche frühe Zeit führt eine Deckelterrine mit Malereien im chinesischen Stile zurück. Um 1740 ist ein Tablett mit Vogelmalereien angesetzt.

Unter den übrigen keramischen Arbeiten ist das Hauptstück ein vielfarbig glasierter Hafnerkrug mit einer Darstellung des Parisurteils, Fürstenbildnissen und Adam und Eva, aus der Werkstatt des Paulus Preuning in Nürnberg, um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden. Ein besonders feines Stück Delfter Töpferkunst ist ein farbiger Fayenceteller mit dem Bildnis Wilhelms von Oranien. Aus Italien ist eine Faenzavase des späten Quattrocento mit ornamentalem Dekor in Blaumalerei zu erwähnen.

Auch die Abteilung der Gläser hat wertvolle Bereicherungen erfahren. Ein Satz von vier punktierten Gläsern gibt ein gutes Bild der Eigenart des D. Wolff, der im Ausgang des 18. Jahrhunderts im Haag tätig war. Ein geschnittener Deckelpokal vom Ende des 17. Jahrhunderts stammt aus Potsdam. Eine reich mit Emailmalerei verzierte Glaskanne führt nach Venedig und in das 16. Jahrhundert zurück.

Unter den Metallarbeiten stehen der Zahl nach in erster Reihe die Eisengüsse des 19. Jahrhunderts. Ein großes Vermächtnis des Majors Kurs hat dem Museum eine stattliche Reihe dieser zierlichen und neuerdings mit Recht sehr geschätzten Kunstwerke der Eisentechnik zugeführt. Die Hauptmenge der Arbeiten entstammt der 1804 gegründeten Berliner Eisengießerei, unter anderem findet man eine vollständige Reihe der Neujahrsplaketten von 1806—1848. Auch die schon 1770 gegründete Sayner Hütte ist durch eine große Zahl von Plaketten vertreten. Unter den übrigen Metallarbeiten ragt ein romanisches Aquamanile in Form eines Heiligenkopfes hervor, das in den Anfang des 13. Jahrhunderts gehört. Von Edelmetallarbeiten ist ein Silberpokal mit Arabesken im Stil des Virgil Solis zu erwähnen, der in Köln um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstanden ist. Eine vergoldete Monstranz vom Ende des 16. Jahrhunderts führt nach Antwerpen, ein gotischer Hostienlöffel,

der um 1500 anzusetzen ist, nach Dänemark. Interessant ist ein gravierter Buchdeckel, eine Kupferplatte mit Darstellung des Gekreuzigten, die aus einer deutschen Werkstatt vom Ende des 15. Jahrhunderts stammt.

Als Hauptstück der Neuerwerbungen verdient endlich ein westfälischer Wandteppich von 1548 genannt zu werden, über den Herr v. Falke in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft ausführlich berichtete. Bei dieser Gelegenheit wurde er auch hier bereits erwähnt. Kölner Borten der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts schließen sich an. Eine besonders feine Stickerei stellt das Haupt Johannis dar, es ist eine italienische Arbeit, die um 1500 entstanden ist. Endlich wurden zum ersten Male für das Museum eine Anzahl kostbarer Kostüme der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erworben.

*a* **Köln.** Ein **Triptychon von Stephan Lochner** erwarb das Wallraf-Richartz-Museum durch Schenkung des Kommerzienrates Dr. von Schnitzler. Das Altärchen aus Eichenholz, im Mittelstück 0,31 m hoch, 0,28 m breit, in den Flügeln 0,105 m breit, wurde zuerst durch die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904 weiteren Kreisen bekannt (Kat.-Nr. 23) und stammt aus dem Besitz der Frau von Lichtenberg in Darmstadt, auf die es aus der Sammlung des verstorbenen Prinzen Wilhelm von Hessen, dem es mehrere Jahrzehnte gehört hatte, übergegangen war. Das Mittelbild zeigt die Madonna im Paradiesesgarten sitzend, der als Sinnbild des hortus conclusus von Mauern und Zinnen umfriedet ist. Ihr blauer Mantel, dessen weiches Hermelinfutter an den Umschlägen auf dem Schoße und dem linken Saume sichtbar wird, wird auf der Brust von einer reich mit Steinen besetzten Schließe gehalten. Auf dem goldblonden Haar trägt sie, als eine der frühesten Darstellungen dieses Motives bei ihr, einen Kranz aus roten und weißen Rosen. Dem Jesuknaben, der in violettem, seitlich geschlitzten Hemdchen, von der Mutter gestützt, auf ihrem rechten Oberschenkel steht, reicht sie mit der Linken eine Rose, wonach dieser mit seinem rechten Händchen greift, während sein linkes ebenfalls eine Rose hält und auf der Mutter Schulter ruht. Das Buch, worin Maria las, ehe sie sich dem Knaben zuwandte, liegt aufgeschlagen auf dem Boden, und das Rot seines Randes und der Bänder leuchtet köstlich auf dem grünen Rasen. Auf goldenem Grunde schweben in der Luft betende Engel, und zwei senken eine Krone auf Marias Haupt. Auf dem linken Flügel erscheint vor einem Teppichgrunde der Evangelist Johannes in karminrotem Kleid und weißem Mantel, die Rechte segnend zum Kelch erhoben. Den rechten Flügel nimmt der Apostel Paulus ein in blaßviolettem Leibrock und weißem Mantel, die Rechte auf die Parierstange eines mächtigen Schwertes in rotem Futteral gelegt, in der Linken ein Buch in grünem Beutel haltend, der prachtvoll zum Violett des Kleides steht. Die Erhaltung des Altärchens ist recht gut. Der Goldgrund ist durch Prof. Hauser erneuert und zudem sind von ihm einige Stellen im Gewande der Madonna ausgebessert. Daß das anmutige Werk in den Kunstkreis Lochners gehört, bedarf keines weiteren Beweises. Wie weit und ob überhaupt der Meister selber daran beteiligt ist, ist wohl kaum endgültig zu entscheiden. Aldenhoven (Kölner Malerschule S. 175) sprach es einem Schüler Lochners zu, Firmenich-Richartz (Zeitschr. f. christl. Kunst, XVII [1904] Sp. 329 mit Abb.) der Werkstatt des Meisters, wo es entstanden sein möchte, als dieser das Dombild schuf. Die reiche Gewandbehandlung ebenso wie das Antlitz der Madonna, so meint er, könnten vom Meister eigenhändig ausgeführt sein. Auf ihn darf man wohl auch die Komposition zurückführen. Vor allem, wie die Engel im Raume sitzen, ist ausgezeichnet, wobei die über dem Haupte der Jungfrau mit ihrem Mantelende die Linie der Türmchen fortsetzen. Die Ausführung dieser Engel in der unreinen Farbe und der flüchtigen Zeichnung ist natürlich nicht von Lochner, ebenso sicher nicht das Kind, wie schon Firmenich erkannte, das viel zu schmächtig neben dem von Lochner bevorzugten gesunden Knaben sich ausnimmt. Bei den Flügelfiguren halten vor allem die auffällig untersetzten Proportionen — die Proportionen wollen ja auch beim Mittelbilde nicht befriedigen — von einer Zuschreibung an den Meister selber ab. Mag sein, daß Werkstattgehilfen auch diese Figuren ausführten, in der Gewandbehandlung zeigt sowohl Johannes wie auch Paulus, dieser namentlich in dem Nebeneinander der Röhrenfalten und der breiten Fläche, Lochnersche Motive, und auch die Farben kehren ähnlich auf Bildern des Meisters wieder. Bei Johannes möchte man auch Kopf und Hände von der Werkstattarbeit zu der des Meisters hinaufrücken. So kann bei diesem vielen Für und Wider kaum ein sicheres Urteil abgegeben werden. Man wird wohl am besten mit Scheibler sagen (Repert. f. Kunstwiss. XXVII, S. 537): Schule Lochners, doch ist es so gut, daß es fast auf der Höhe des Meisters selber steht. Die Rückseiten der Flügel zeigen die Reste einer von ungeübter Schülerhand ausgeführten Darstellung der Madonna in Anbetung vor dem Kinde. Das Altärchen ist schon das 10. Bild, worum die große Sammlung der Altkölnischen Schule unter dem Regime Hagelstanges vermehrt wird.

**Ein Rodinmuseum in Paris.** Die Errichtung eines Rodinmuseums im Hotel Biron, der Lieblingsarbeitsstätte des Meisters, ist nun gesichert. Rodin schenkt dem Staat alle Werke seiner Hand, die in seinem Privatbesitz geblieben sind, ebenso wie seine Sammlung griechischer, römischer und ägyptischer Bildwerke, unter der Bedingung, daß das Museum im Hotel Biron installiert und er selbst zum Konservator des Museums auf Lebenszeit ernannt wird. Es hat drei Jahre gedauert, um das Inventar von Rodins Sammlungen aufzunehmen. Nun ist es vollendet. Das Unterstaatssekretariat der schönen Künste hat alles gutgeheißen; der Kammerbeschluß, der noch notwendig ist, um die Schenkung und die Gegenleistung des Staates wirksam zu machen, steht außer Zweifel. — Rodin: der Kustos seiner eigenen Unsterblichkeit — eine ebenso originelle wie elegante Lösung des schon seit Jahren anhängigen Streites um das Hotel Biron. *A. D.*

## LITERATUR

**Künstlerbriefe aus dem 19. Jahrhundert.** Mit 181 Abbildungen. Lexikonformat. 700 Seiten. Berlin, Bruno Cassirers Verlag. Mark 14.—, gebunden in China-Seide mit farbiger Zeichnung von Karl Walser Mark 17.—.

Briefe können so aufschlußreich sein als Äußerungen einer Persönlichkeit, daß es heut keiner Rechtfertigung mehr bedarf, wenn alle Mitteilungen bedeutender Männer gesammelt und als Material zur Kenntnis ihres Wesens der Öffentlichkeit übergeben werden. So fehlt es auch nicht an Publikationen der Briefe von Künstlern des 19. Jahrhunderts. Aber es war noch nicht der Versuch gemacht worden, aus allen diesen Sammlungen charakteristische Proben zusammenzustellen und damit gleichsam eine Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Briefen aufzubauen, wie Guhl es für die ältere Zeit unternommen hatte. So verlockend der Gedanke ist, in der Natur des Materials ist es begründet, daß das Gelingen problematisch bleiben muß. Nicht jeder Künstler hat so Wesentliches über seine Kunst in Briefen niedergelegt wie in neuerer Zeit etwa Liebermann und Van Gogh. Von diesen bedeutsamen Beiträgen zur Künstlerästhetik steigt man die ganze Stufenleiter ab-

wärts bis zu den gleichgültigsten Notizen, wie etwa Uhdes Mitteilungen, in denen nur der Biograph noch Material zur Zeichnung eines Charakterbildes entdecken kann.

Dies ist die eine Schwierigkeit. Das Wissen um die Dinge und das Vermögen schriftlicher Äußerung ist keineswegs notwendig mit hohem Künstlertum verknüpft. Die andere Schwierigkeit liegt in der Auswahl selbst. Leicht ist dem Zufall hier zu viel Raum gelassen. Einerseits ist schon Publiziertes weniger schwer zu übersehen, andererseits ist es verlockend, noch Unbekanntes zu veröffentlichen. Und schließlich wird diese scheinbar objektivste Kunstgeschichte, in der nur die Künstler selbst reden, zur subjektivsten durch die Auswahl der Herausgeber.

Nicht allen diesen Gefahren konnte die Sammlung von Künstlerbriefen, für die der Verlag Bruno Cassirer verantwortlich zeichnet, entgehen. Es ist begreiflich, daß eine deutsche Sammlung, auch wenn es nicht auf dem Titelblatt zum Ausdruck kommt, den Nachdruck auf die deutschen Künstler legt. Man mag den und jenen vermissen, mag Namen wie Gustav König oder Rudolf Koller entbehrlich und Segantini zu umfangreich zugelassen finden, im ganzen bleibt es eine Frage persönlichen Urteils, wo man mehr, wo weniger gewünscht hätte, und es läßt sich schwerlich eine Norm aufstellen, an der das Gebotene zu messen wäre. Etwas wunderlich wurde dagegen mit England verfahren. Typische Meister des 18. Jahrhunderts wie Reynolds und Gainsborough sind aufgenommen, anstatt wie es natürlich gewesen wäre, mit Constable zu beginnen. Von Blake gibt es nur zwei Briefe. Mit ebenso vielen von Rossetti ist die ganze Präraffaelitengruppe vertreten. Und außer Whistler und Beardsley fehlen alle übrigen, wogegen überflüssigerweise Leighton mit zwei Briefen eines Leipziger Antiquariats, das auch sonst einiges Material beisteuerte, aufgenommen wurde. In Frankreich waren die Quellen wieder ergiebiger, und aus dem Besitz Durets und Fénéons kamen interessante Beiträge aus dem Kreise der Impressionisten. Auf David und Ingres folgen die Größen der romantischen Schule, dann Fontainebleau und endlich nach Courbet und Fromentin die ganze Reihe der Meister des Impressionismus. Manche Größe der Kunstgeschichte bleibt aus diesem Parnaß verbannt. Aber so sind, die aufgenommen wurden, in guter Gesellschaft, und man hätte nur gewünscht, daß Künstler wie David und Daumier ausführlicher zu Worte kämen. Den Beschluß des Bandes endlich machen die Niederländer. Noch mehr als bei den Engländern muß hier die Auswahl als eine willkürliche bezeichnet werden. Von Meunier ein Brief, von Rops, auf den mancher gewiß gern verzichtet hätte, eine ganze Reihe. Es folgen van de Velde und Thorn-Prikker. Hier wurde also hinabgegriffen bis zu einer Generation, die an keiner anderen Stelle zugelassen wurde. Die Briefe sind interessant, aber hierher gehörten sie nicht, wollte man nicht auch für die anderen Länder die Konsequenzen ziehen. Schließlich folgt van Gogh als Beschluß des Ganzen, dessen Briefe allein diese letzte Abteilung rechtfertigen.

Einwände konnten nicht fehlen. Man darf trotzdem den sorgfältig gedruckten und hübsch illustrierten Band, der mit seinen 700 Seiten erstaunlich billig ist, zu den erfreulichen Erscheinungen der neueren Kunstliteratur zählen und um so mehr ihm einen raschen Erfolg wünschen, als gerade ein solches Werk zu allmählicher Vervollkommnung in folgenden Auflagen geeignet ist. *Glaser.*

**Walter Bombe,** *Geschichte der Peruginer Malerei bis zu Perugino und Pinturicchio.* Auf Grund des Nachlasses von Adamo Rossi und eigener archivalischer Forschungen. (Italienische Forschungen, herausgegeben vom Kunsthistorischen Institut in Florenz; Bd. V), Berlin, Bruno Cassirer, 1912.

Das Hauptverdienst dieses Buches beruht auf dem reichen urkundlichen Material, das der Verfasser aus zum Teil noch unbekannten Quellen zusammengetragen hat. Etwa ein Drittel des Bandes ist den Regesten gewidmet, die in einer mustergültigen Weise geordnet wohl alles enthalten, was aus den Archiven Perugias für die Geschichte der lokalen Malschule herauszuholen war. Für das 15. Jahrhundert sind diese Regesten nach den Hauptmeistern angeordnet. Sehr interessant ist das letzte Kapitel des Bombeschen Buches, das die sozialen Verhältnisse, die auf die Entwicklung der Malerei und der Malerzunft einen Einfluß ausgeübt haben, bespricht (»Künstler und Auftraggeber«). Die Kapitel über Miniaturmalerei beschränken sich im wesentlichen auf die in der Stadt Perugia erhaltenen Denkmäler. Hier wären vor allen Dingen auch die Schätze der vatikanischen Bibliothek heranzuziehen gewesen, aber auch andere, außeritalienische Bibliotheken enthalten beachtenswerte Werke der umbrischen, resp. Peruginer Miniaturmalerei (vergl. die im vorigen Jahrgang von L'Arte erschienenen »Studi« zur umbrischen Miniaturmalerei von A. Serafini). Es sei gestattet, in diesem Zusammenhang auf ein schönes Werk der umbrischen, und zwar wahrscheinlich der Peruginer Miniaturmalerei aufmerksam zu machen. Es ist dies die Handschrift Nr. 46 der Sammlung Henry Yates Thompson, »Aristotelis et aliorum tractatus«, beschrieben im ersten Band des gedruckten Kataloges und teilweise reproduziert in der zweiten Serie der von Herrn Thompson herausgegebenen »Illustrations from one hundred manuscripts«, 1908. An letzterem Ort wird als vermutlicher Entstehungsort Foligno genannt, doch bekräftigt mich das häufige Vorkommen des Greifes in den Bordüren in der Vermutung, daß wir hier mit einer Peruginer Arbeit zu tun haben. Der Stil der reichen Bordüren erinnert an den Stil der beglaubigten Arbeiten des Giacomo Caporali (Bombe, S. 144 f.).

Um auf Bombes Buch zurückzukommen, so sei hier gleich gesagt, daß es viel mehr bringt, als sein Titel verspricht. Nach dem Titel könnte man nämlich annehmen, daß der eigentliche kunsthistorische Teil vernachlässigt worden wäre. Dies ist aber keineswegs der Fall. Wenn auch Bombe mit neuen Attributionen äußerst vorsichtig ist, so hat er es doch an Bilderkritik und Stilanalyse keineswegs fehlen lassen. So werden Künstler wie die Caporali, Bonfigli u. a. hier zum ersten Male in einer dem heutigen Stande unserer Wissenschaft entsprechenden Weise behandelt. Auch auf Fiorenzo di Lorenzo vermag Bombe neues Licht zu werfen, während die gedrängten, aber alles Wesentliche berücksichtigenden Biographien Pinturicchios und Peruginos das gesamte Material, bereichert durch manche neue Einzelheit, in musterhafter Weise verarbeitet zeigen. *—th.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 24. 6. März 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer

## WERTZUWACHS VON KUNSTWERKEN

Der unerhört hohe Preis, der auf einer Pariser Versteigerung des vergangenen Jahres für einen Degas bezahlt wurde, hat die alte Bewegung aufs neue in Fluß gebracht, die eine Beteiligung der Künstler an dem Wertzuwachs ihrer Werke durchsetzen will. Und es scheint, daß es nun auch zu positiven Resultaten kommen soll. Aus Paris kommt die Nachricht, daß der Kammerausschuß für die schönen Künste einen Antrag annahm, nach dem bei öffentlichen Versteigerungen von Kunstwerken der Künstler oder seine Erben während 50 Jahren nach seinem Tode einen bestimmten Prozentsatz von dem Erträgnis erhalten sollen.

Die Ungerechtigkeit des Gesetzes liegt auf der Hand. Warum soll nur die öffentliche Versteigerung getroffen werden, und warum nicht jeder Verkauf überhaupt? Und in der Antwort auf diese Frage liegt zugleich das Bedenken gegen die Möglichkeit einer Erfüllung der gewiß idealen Forderung überhaupt. Der Besitzwechsel entzieht sich der Kontrolle, soweit er nicht in öffentlicher Versteigerung vor sich geht. Der normale Kunsthandel ließe sich vielleicht noch fassen. Auf ihn kann es aber sehr viel weniger abgesehen sein als auf die Tätigkeit des Marchand-amateur und vor allem auf die Verdienste des Sammlers. Denn der notwendig raschere Umsatz des Kunsthandels läßt es gewöhnlich nicht zu so auffallenden Preissteigerungen kommen, wie sie sich bei jahre- und oft jahrzehntelangem Sammelbesitz ergeben können.

Keinem Künstler kann man es verdenken, wenn er dem Sammler den Verdienst neidet, der seiner Arbeit zukommen sollte. Aber man vergißt das Risiko des Käufers, und man denkt nicht daran, daß in 99 von 100 Fällen dieser der Leidtragende ist. Eine Statistik über das jährlich für Werke lebender Künstler verausgabte Kapital und die Wertschwankungen im Verlaufe einiger Jahrzehnte würde ein erstaunliches Resultat ergeben, und die Wertsteigerungen, von denen die Öffentlichkeit erfährt, würden trotz ihrer oft im Einzelfall beträchtlichen Höhe bei weitem nicht die Wertminderungen aufwiegen, die ihnen entgegenstehen. Das ist nationalökonomisch sehr wohl begreiflich. Die Arbeit des Künstlers wird entlohnt wie jede andere auch, und sein Werk wird verbraucht wie alle Erzeugnisse menschlicher Betätigung. Nur wenigen Dingen kann eine Lebensdauer über ihre eigene Zeit hinaus beschieden sein, und nur für diese wenigen kommt eine bleibende Wertsteigerung in Frage.

So wäre es nur eine billige Gegenforderung der Sammler, daß die Künstler nicht an dem Wertzuwachs allein, sondern an jeder Wertveränderung überhaupt beteiligt sein sollten. Sie müßten Verluste zu tragen helfen, wie sie am Verdienst ihren Anteil erhalten. Und dem französischen Gesetz im besonderen könnte dann gerade seine Ausdehnung auf einen Zeitraum von 50 Jahren nach dem Tode verhängnisvoll werden, da nur die wahren Meisterwerke die Reaktion, die ihrer Zeit notwendig folgen muß, zu überwinden vermögen.

Von der Ungerechtigkeit eines Gesetzes, wie es jetzt in Frankreich vorbereitet wird, braucht man eigentlich nicht zu reden. Sie ist zu offenkundig. Aber auch schwere Gefahren liegen nahe. Es ist verhältnismäßig belanglos, daß wahrscheinlich die höheren Werte moderner Kunst aus den Versteigerungen verschwinden werden, wenn der freihändige Verkauf nicht betroffen werden soll. Es liegt aber sehr nahe, das Gesetz bald auf jeden Verkauf überhaupt auszudehnen, und wenn es anderwärts Nachahmung findet, von vornherein trotz der leicht ersichtlichen Schwierigkeiten alle Verkäufe von Kunstwerken einzubeziehen. Dann ist eine Abwanderung der Sammler zu befürchten.

Die Künstler werden vielleicht einwenden, daß sie auf Kunstsammler, die an Geldeswert denken, gern Verzicht leisten. Aber die Psychologie des Sammelns ist nicht ein so einfaches Kapitel, und die Lust am Sammeln moderner Kunst sollte man nicht durch gesetzliche Einschränkungen noch trüben, da sie ohnedies durch die höhere Sicherheit der Werte alter Kunst ständig bedroht wird. Die Sammler werden sich nicht leicht an den Gedanken gewöhnen, daß ihr Besitz ihnen nicht ganz und ohne Einschränkung gehört. Und nicht wenige werden es vorziehen, alte Kunstwerke zu kaufen, an deren Wertzuwachs nicht ein entfernter Verwandter des Künstlers beteiligt ist.

Die Einbuße, die die Künstler so erleiden, kann leicht die geringen Vorteile der Wertzuwachsbeteiligung ausgleichen. Es kommt aber noch eines hinzu. Gerade die Sammler sind häufig der erste Anlaß der hohen Preissteigerungen. Der Kunsthandel braucht ständigen Umsatz. Nur der Sammler, der nicht die Absicht hat, zu verkaufen, kann die überraschenden Preise erzielen, weil überhaupt erst das unerwartet hohe Gebot seinen Besitz lockert. Und allein von diesen Zufallspreisen hängen oft die jähen Wertsteigerungen ab, von denen der Künstler, wenn er noch am Leben ist und produziert, selbst ja am meisten Vorteil hat. Es wäre Torheit, auf diese Chance zu verzichten zugunsten einer geringen Beteiligung an einzelnen Verkäufen. Und bei Lichte besehen wird so das Gesetz zu einer Witwen- und Waisenversorgung und zum Schutze schwacher Künstler, deren beste Leistungen in der Vergangenheit liegen.

Das sollte man reiflich überlegen, sollte vor allem

bedenken, in wie wenigen Ausnahmefällen das Gesetz segensreich wirken kann und einen gerechten Ausgleich schafft, wie viele Gefahren auf der anderen Seite es gerade für die mit sich bringt, zu deren Vorteil es erdacht wurde. Die deutschen Künstler, die in einer Zeitungsumfrage zu der Sache sich geäußert haben, waren zu rasch in ihrer Zustimmung. Wenn man bei uns an ähnliches denkt, sollte man nicht eine Partei nur hören und auch an die Rückwirkungen denken, die die erhofften Segnungen leicht in ihr Gegenteil verwandeln können.

## NEKROLOGE

**Albert Neuhuys †.** Den 6. Februar verschied in Locarno fast siebzigjährig Albert Neuhuys, einer der letzten Vertreter jenes Virtuosentums des Pinsels, das der holländischen Kunst des 19. Jahrhunderts neuen Weltruhm gebracht und — neue Absatzgebiete erschlossen hat. Seine Spezialität war die Darstellung des holländischen Bauernhauses, er hat Laren für die holländische Malerei entdeckt und die große Schar von bäuerlichen Interieurmalern, die heute den Markt mit diesem beliebten Artikel überschwemmen, hat, wenn nicht Israels, Neuhuys zu ihrem geistigen Vater. — Neben Israels ist Neuhuys unstreitig Hollands bedeutendster Interieurmaler gewesen; gemeinsam war den beiden nur der äußere Vorwurf; Auffassung und Behandlung waren völlig verschieden, ganz abgesehen natürlich davon, daß der Umfang der Kunst von Israels viel größer war. — Neuhuys wurde am 14. Juni 1844 in Utrecht geboren; den ersten Zeichenunterricht empfing er von Craeyvanger in seiner Vaterstadt; er war dann eine Zeitlang gezwungen, um seinen Unterhalt zu verdienen, Porträts nach Photographien zu machen. Mit 24 Jahren ging er nach Antwerpen auf die Akademie, wo er vier Jahre blieb, dann kehrte er nach Holland zurück. Die letzten Jahre seines Lebens brachte der Maler in der Schweiz zu. *M. D. Henkel.*

Die Münchener Sammlungen haben durch den am 15. Februar erfolgten Tod von Dr. **Hans Stegmann,** dem Direktor des Bayrischen Nationalmuseums, einen großen Verlust erlitten. Stegmann war am 27. April 1862 in Weimar geboren und wuchs in Nürnberg auf, wo sein Vater Direktor des bayrischen Gewerbemuseums war. Ende der achtziger Jahre habilitierte er sich in München für neuere Kunstgeschichte, betätigte sich an der Inventarisation der Kunstdenkmäler, rückte 1895 zum Konservator und 1906 zum zweiten Direktor des Germanischen Museums auf, bis er 1909 die Leitung des Nationalmuseums in München übernahm. Seine wissenschaftlichen Arbeiten galten hauptsächlich den Katalogisierungen der ihm unterstellten Sammlungen, um deren Ausgestaltung er sich große Verdienste erwarb.

## PERSONALIEN

Nachdem für Lichtwark ein ebenbürtiger Ersatz gefunden war, ist nun erfreulicherweise auch die Stellung des Direktors der Bremer Kunsthalle so besetzt worden, daß auf eine Weiterentwicklung im Sinne Paulis gerechnet werden kann. Paulis früherer Assistent, **Dr. Emil Waldmann,** ist einstimmig zu seinem Nachfolger gewählt worden. Waldmanns Name hat überall da, wo von künstlerischen Dingen die Rede ist, einen guten Klang. Der Umfang seines Wissens und die Elastizität seines Geistes, die ihn unmittelbar hintereinander das gelehrte Buch voller Esprit über die griechischen Originale und das große Werk über Leibl verfassen ließen, machen ihn ebenso zum geborenen Museumsdirektor, wie sein sicherer, am Alten geschulter, aufs neue gerichteter Geschmack. Daß er in Bremen zu Hause ist, wird ihm für seine Stellung noch besonders zustatten kommen. Seit etwa Jahresfrist versah Waldmann die Stelle eines Bibliothekars an der Sammlung der Secundogenitur in Dresden; übrigens dieselbe, die einst auch Pauli innehatte, ehe er nach Bremen berufen wurde.

## SAMMLUNGEN

**Die Sammlung Camondo,** mit der sich **das Louvre** bereichert hat, soll nun endlich im April zugänglich gemacht werden. Zur Unterbringung im zweiten Stock des Pavillon Mollien waren umfängliche bauliche Veränderungen notwendig; eine Treppe wird von den französischen Primitiven hinaufführen. Die 750 Werke der Stiftung Camondo benötigen sieben Säle; ein jeder soll nach dem Vorbild des Musée André ein für sich abgeschlossener Innenraum sein und eine Periode oder einen Stil der Kunstgeschichte illustrieren. Ein Saal ist dem Mittelalter gewidmet, der folgende der Renaissance; dort werden alle die Möbel, Bibelots, Waffen aufgestellt werden, die Camondo mit so sicherem Geschmack gesammelt hat. Ein weiterer Saal dient der japanischen Kunst, den großen Meistern des Holzschnitts besonders. Eine ausgezeichnete Überleitung zu der zeitgenössischen französischen Kunst, die die daran anstoßenden Räume einnimmt. Ein Saal, der die alten Tapisserien aufnehmen soll, mußte um einen Meter erhöht werden; der letzte Raum endlich soll wie ein alter Salon möbliert und eingerichtet werden.

Die Hauptattraktion der neuen Galerie werden die französischen Impressionisten sein, die sich nun nicht ohne Mühe das Louvre erobert haben. Vertreten sind Degas mit elf Ölbildern und zehn Zeichnungen und Pastellen, Cézanne mit fünf Gemälden und vier Aquarellen, Manet mit sieben Ölbildern und drei Kartons, ihnen reihen sich an 14 Monet, 36 Jongkind, ein Van Gogh, ein Lautrec, zwei Pissarro, drei Renoir, acht Sisley, sieben Forain.

Ein Spaßvogel berichtet, Camondo habe auch Werke von weniger alten Meistern besessen, wie von Signac, Denis, Henri-Matisse, Vuillard, aber um nicht die Ruhe der Republik zu stören, habe er sich gehütet, ihr diese Bilder zu vermachen. »Die betreffenden Herren mögen sich Zeit lassen«, so fügt er hinzu, »das Louvre läuft nicht davon.«

Und ist das Louvre nicht sich schuldig, erst dann ein Bild, auch als Vermächtnis, in seinen Sammlungen aufzunehmen, wenn es selbst dafür eine Summe von wenigstens einer fünfstelligen Zahl erlegen müßte? — Armer van Gogh, der ein Bild wie seine »rosa Krevetten« zu seinen Lebzeiten für fünf Francs »verklopfen« mußte! . . . *A. D.*

**Hamburg.** Als Vorläufer der für ihren toten Direktor geplanten offiziellen Gedenkfeier, die am 13. März d. J. stattfinden soll, hat die Kunsthalle eine farbige Erinnerungsfeier vorausgehen lassen. In einem Saal ist das von Graf Kalckreuth gemalte Kniebild Alfred Lichtwarks in Lebensgröße, in einem anschließenden zweiten Saal ist alles ausgestellt, was Lichtwark für die Kunsthalle an Gemälden zuletzt erworben hat. Das Bildnis Lichtwarks, von Freunden zu seinem silbernen Jubiläum als Direktor der Kunsthalle gestiftet, ist erst jetzt zu seinem vollen Rechte gekommen. Denn die aus müdem Schauen, feinem Spott und überlegenem Siegerlächeln gewobene Gebärde, mit der Lichtwark hier den Blicken des Beschauers begegnet, war an dem immer tätigen, immer von erregenden Gedanken bewegten lebenden Manne so wenig gekannt, wie die ihm im Bilde zugewiesene lässige Ruhelage im Lehnstuhl. So wie hier schauend und lächelnd, und in so völliger Abkehr von aller Tätigkeit, konnte der Dargestellte erst nahe am Abschluß, und dicht vor dem Bruche mit

den treibenden Dingen des Daseins gedacht werden. So hat erst der Tod dem Bildnis seine volle Lebensnote gegeben. Technisch ist es im strengen Umriß, mit fest aufliegenden Farbenstrichen auf die Leinwand aufgetragen. Eine Art also, die zu dem handfesten Niedersachsentum Lichtwarks gar wohl paßt.

Aus einer völlig entgegengesetzten Vorstellungswelt herausgestaltet sind die uns neuen Porträts der »Erwerbungen«: der hamburgische Senator Roscher und der Afrikareisende Stuhlmann. Ihre Schöpfer sind die einander enge befreundeten Pariser Neo-Impressionisten Julian-Cézannnescher Observanz: Eduard Vuillard und Pierre Bonnard. Im vorigen Jahre entstanden, sind die beiden Bildnisse als koloristische Qualitätswerte und künstlerische Zeitdokumente gewiß äußerst interessant. Doch über all den farbigen Flimmer und Schimmer, in den sie sie versetzt, sind uns die beiden Meister des neoimpressionistischen Sfumato in ihren Konterfeis die deutsche Seele schuldig geblieben. Vuillard und Bonnard gehörten mit zu jenen fremden Künstlern, die Lichtwark fallweise hierher berufen hat, damit sie den Hamburgern die Schönheit ihrer Landschaft im Bilde plausibel machen sollen. Manche ausgezeichnete deutsche Künstler — wie z. B. der Münchener Toni Stadler — haben es abgelehnt, dieser ehren- und ertragreichen Berufung nachzukommen, nachdem sie sich überzeugt, daß die zumeist von einem feinen Nebelhauch durchsponnene hamburgische Atmosphäre sich nicht gleich im ersten Anhieb meistern läßt. Vuillard und Bonnard haben diese Skrupel nicht geteilt. Sie haben sich vielmehr mit einem kühnen Saltomortale in die ihnen fremde Welt hineingestürzt, und es ist wirklich lohnend, zu sehen, was sie in deren luministischer Ausnutzung zutage gefördert haben. Nur daß sie mittelst Aufschrift verlangen, man solle ihnen glauben, daß, was sie da geschildert, ein Lampenkorso auf der Außenalster, oder ein Wasserkorso am Fährhaus, ein Bootssteg an der Alster u. dgl. m. ist, weckt den Widerspruch. Wozu aber auch diese Festlegung! Wenn sie ganz einfach geschrieben hätten »Variationen zum Thema Alster«, hätten sie mit ihren ganz reizvollen koloristischen Nuancierungen auch dem Gegner Respekt abgenötigt und der Opposition die Waffe entwunden, die sie ihr durch ihre namentlichen Hinleitungen förmlich in die Hand gedrückt haben. — Unter den »Erwerbungen« sonst vertreten sind Renoir, mit einem, in des Künstlers Jugendzeit entstandenen überlebensgroßen Doppel-Reiterbild (Mutter und Sohn), Géricault, Hermann Kauffmann, J. Chr. Dahl, Blechen, Gärtner, Faber.

Vor Jahren schon klagte der heute zweiundsiebzigjährige Altmeister der Hamburger Künstlerschaft, Prof. Ascan Lutteroth, wie bei diesen fortwährenden Strömungen und Schwenkungen in der Kunst er nicht mehr wisse, was er malen solle. Ich riet ihm, vor allem sich selber treu zu bleiben und nur so zu malen, wie er es sehe und empfinde. Und der alte Herr ist sich denn auch bis heute treu, und er ist dabei frisch geblieben. In diesen Tagen hat er seine Freunde mit einer großflächigen Darstellung des Matterhorns überrascht und erfreut. Auf der im Kunstsalon Louis Bock & Sohn ausgestellten Tafel ist die geologische Bildung des gewaltigen Steinmassivs, mit seinen so charakteristischen, hornartigen Ausläufern genau zu verfolgen. Das Bild flößt schon als Summe ernster Arbeit und Ehrfurcht vor der Objektivität der Erscheinung Achtung ein, doch auch als gehaltvolle künstlerische Leistung steht ihm ein voller Anspruch auf Wertschätzung zu. *H. E. Wallsee.*

⊙ Das **Schinkel-Museum** in der technischen Hochschule zu **Charlottenburg** veranstaltet eine Sonderausstellung von Entwürfen des Meisters zu seinen Berliner Bauten. Es sind zum Teil bekannte Dinge, die man hier in guter Übersicht gern wiedersieht. Neben den ausgeführten Bauten wie der Werderkirche, dem Neuen und dem Potsdamer Tor, der Bauakademie, dem Alten Museum, dem Schauspielhaus, der Neuen Wache und der Schloßbrücke nehmen die Entwürfe zu nicht zur Ausführung gelangten Werken den größeren Raum und naturgemäß das höhere Interesse in Anspruch. Man legt sich immer die Frage vor: wie wäre die bauliche Entwicklung des betreffenden Stückes Berlin verändert worden, wenn dieser Plan verwirklicht wäre. Die Kirchen am Leipziger Platz und am Spittelmarkt erscheinen uns heut am schwersten denkbar. Ganz andere Dinge sind an diesen Stellen gewachsen, und das moderne Kaufhaus dünkt uns gesünder und besser dort an seinem Platze als die Dome in ihrer klassizistischen Gotik.

Schinkel besaß ein hohes Maß von architektonischer Phantasie. Er dachte in Raummassen. Er konstruierte nicht, sondern er erfand. Aber seine Entwürfe verlassen leicht den Boden des Wirklichen, und die Rückkehr zu den realen Möglichkeiten nimmt den ausgeführten Werken oft den Schwung der ersten Erfindung. So liegt in einem Zwischengebiete, in der halben Realität der Theaterdekorationen, viel von Schinkels besten Baugedanken aufgespeichert, und es nimmt immer wieder Wunder, daß dieser Ideenreichtum noch nicht für unsere moderne Bühne aufs neue fruchtbar gemacht wurde. Eine Neuinszenierung nach Schinkels Entwürfen wäre heut gewiß zeitgemäß.

Nicht ebenso bedingungslos möchte man andere Pläne des Architekten nachträglich verwirklicht sehen. Der Schloßbrunnen, wie er ihn sich dachte, ist sehr viel problematischer als das gewiß nicht einwandfreie Werk des Begas. Und auch Rauchs Denkmal Friedrichs des Großen scheint die glücklichere Lösung neben den Entwürfen Schinkels, die römische Baugedanken aufnehmen, die Trajanssäule nach Berlin versetzen, hohe Hallenbauten aufführen oder durch eine Art Forum das Schloß gleichsam in die Ecke drücken wollten. Auch auf den Mühlenberg bei Potsdam hätten die riesigen Tempelanlagen schlecht gepaßt. Dagegen denkt man vor Schinkels Entwürfen zur Ausgestaltung des Großen Sterns und des Platzes vor dem Brandenburger Tor mit Bedauern an die Verunstaltung, die gerade diese beiden Stellen in unserer Zeit erfahren haben. Hier waren Möglichkeiten, aus Schinkels Nachlaß noch unmittelbaren Nutzen zu ziehen. Sonst aber ist trotz aller Verehrung für den Meister Schinkels Berlin nicht mehr das unsere. Und gerade der etwas nüchterne Klassizismus seiner Formengebung, den jüngere Architekten heut für Schinkels bestes Teil nehmen, dünkt uns leicht kleinlich und paßt schlecht zu den anderen Dimensionen, die die Stadt Berlin inzwischen angenommen hat.

---

## AUSSTELLUNGEN

**Frankfurt a. M.** Über die Februarausstellungen kann ich mich im allgemeinen kurz fassen. Größeres Interesse bot eine Trübner-Ausstellung im Kunstverein; besonders deshalb, weil sie eine ganze Anzahl von Arbeiten des letzten Jahres (aus Stift Neuburg) enthielt, eine Reihe, der die Einheitlichkeit und Festigkeit des Stils eine starke und sichere Wirkung verlieh. Die Trübner-Ausstellung wurde abgelöst durch die Frühjahrsausstellung Frankfurter Künstler. Offenbar ist in ihr schärfer gesichtet worden als in früheren Jahren, so daß das Niveau im ganzen ein recht erfreuliches ist. Dennoch würde eine eingehende Besprechung der Ausstellung, die doch in der Hauptsache nur von lokalem Interesse ist, über die Grenzen eines Chronikberichtes hinausgehen. Hervorgehoben seien — in zufälliger Reihenfolge — die Arbeiten von Nußbaum, Gudden, Röderstein,

Soldenhoff, denen am ehesten über Frankfurts Grenzen hinaus Interesse gebührt. — Der Kunstsalon Schneider zeigte eine umfangreiche Ausstellung von Werken Leopold von Kalckreuths. Ich brauche über diese in ihren Grenzen ernste und sympathische Kunst, die ihr Bestes wohl im Porträt gibt, dem Chronikleser nicht ausführlich zu berichten. — Der jetzt in Stuttgart lebende Heinrich Altherr veranstaltete eine Ausstellung bei Schames. Seine Bilder scheinen mir eine recht beachtenswerte Vereinigung formaler — oder wenn man will monumentaler — Probleme mit malerischen Tendenzen zu erreichen. — Kurz erwähne ich eine sympathische Ausstellung von Arbeiten der Frau Caspar-Filser im Kunstsalon Goldschmidt, sympathisch durch ihre frische, ehrliche und unbefangene Art, die besonders in der gesunden Farbigkeit und im dekorativen Aufbau der Bilder zur Geltung kommt. — Ausführlicher und nachdrücklicher weise ich auf die Lissmann-(Frankfurt)-Ausstellung der Kunsthandlung Prestel hin. Gezeigt wurde eine Reihe von Bildern und eine große Anzahl von Tuschzeichnungen; beide zeigten eine konsequente Entwicklung vom Impressionismus über Cézanne zu einer strengeren, mehr auf das Wesentliche der Form und das Wesen der Dinge ausgehenden Art, die dem Kubismus zuletzt nicht fernsteht. Das Wirksame aber gerade in den letzten Arbeiten ist, daß man nicht, wie sonst so oft bei verwandten Tendenzen, den Eindruck von theoretischem Schematismus hat. Die abstrakten Formen der letzten Bilder und Zeichnungen machen durchaus den Eindruck, aus einer persönlichen Empfindung geschaffen, nicht aus einer Berechnung entstanden zu sein; sie erscheinen erfüllt von einer besonderen, reservierten aber feinen Geistigkeit, die sie über die oft nur eng-dekorative Art mancher dem Kubismus nahestehender Dinge weit erhebt. — Das Kupferstichkabinett des Städelschen Instituts gibt augenblicklich in einer sehr eindrucksvollen und instruktiven Ausstellung einen Überblick über die Entwicklung des Farbenholzschnitts von Ugo da Carpi bis zu J. B. Jackson, den englischen Holzschneider des 18. Jahrhunderts. Außer Ugo da Carpis eminent malerischen, ohne Strichplatte gedruckten Blättern kommen von italienischen Arbeiten besonders die Holzschnitte von Antonio da Trento, Giuseppe Nicolo Vicentino, Andrea Andreani, Coreolani, Boldrini zur Geltung. Der deutsche Farbenholzschnitt wird besonders wirksam durch seltene frühe Blätter von Cranach, Burgkmair, Wechtlin zur Anschauung gebracht. Die niederländische Kunst repräsentiert prachtvoll Hendrik Goltzius. In sehr instruktiver Weise ist eine männliche Porträt-Originalzeichnung von Goltzius (abgeb. in »Handzeichnungen alter Meister des Städelschen Kunstinstituts« I, 8) neben seinen Farbenholzschnitt mit der Darstellung desselben Modells im Gegensinn (B. 239) gestellt; eine Konfrontierung, die in schlagender Weise die gesteigerte Wirkung des Farbenholzschnittes ins Pathetische, Erregte, fast Drastische neben dem objektiven und zurückhaltenden Charakter der aquarellierten Farbtuschzeichnung zeigt *A. W.*

**München.** Am Maximiliansplatz hat sich zu Beginn des Jahres »**der neue Kunstsalon**« des Kunsthändlers Max Dietzel etabliert. Man findet in diesem Salon eine Menge der verschiedenartigsten Kunstobjekte. In der Hauptsache dient der Salon den neuen Bewegungen in Malerei, Plastik und Graphik. Kleinere Kollektivausstellungen (die leider nicht oft genug veranstaltet werden), vermitteln genauer die Physiognomie einzelner neuer Künstler. Der Hauptwert des Salons liegt wohl in seiner reich ausgestatteten graphischen Abteilung und in den schönen keramischen Dingen, die in Fülle vorhanden sind. Außer den modernen Dingen findet man alte Keramik (holländische, altenglische, auch exotische), gelegentlich gotische Holzplastik, auch antike Buchdeckel und alten Schmuck. Trotz dieser Vielseitigkeit macht der Salon keinen unruhigen Eindruck. Man verlebt in dieser wechselnden Fülle, die von einem guten Geschmack disponiert wird, angeregte Stunden. *W. H.*

## GESELLSCHAFTEN

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 2. Februar 1914. Herr von Bissing spricht über die neuen Funde von Tell Amarna und ihre kunstgeschichtliche Bedeutung.

Der Vortragende hat außer den im Münchener Jahrbuch 1911, 309 erwähnten Originalen (zwei Köpfen von Prinzessinnen aus braunem Sandstein) zwei Modelle für Reliefköpfe einer Prinzessin und der Königin, eine Gipsmaske Amenophis IV. aus seiner Sammlung und die Nachbildung des Modellkopfes Amenophis IV. aus Kalkstein in Berlin (Fechtheimer, Die Plastik der Ägypter, Taf. 81) ausgestellt. Er berichtet zunächst über die Funde von Bildhauerateliers in Tell Amarna, erläutert das seit langem bekannte Bild, das den Oberbildhauer Juti in Tell Amarna mit seinen Gehilfen darstellt, weist die Übereinstimmung dieser Darstellung mit den Funden von Bildhauermodellen der Spätzeit nach: neben den Modellen für menschliche Bilder kehren auch unter den Modellen der Spätzeit solche für Architekturglieder und Möbelteile wieder, die also in demselben Atelier hergestellt wurden. Möglicherweise stellte auch die Statuette der Prinzessin auf dem Bilde nicht die fertige Statue, sondern das Steinmodell dar. Denn unter den Modellen der Spätzeit wie der 18. Dynastie sind zwei Klassen zu scheiden: die eine ist in weichem Kalkstein ausgeführt, zeigt häufiger Bemalung und gleicht stilistisch den erhaltenen Bildern aus hartem Stein (nur daß die Ausführung im weicheren Material auch besonders fein und sorgfältig ist). Die andere Klasse besteht aus einem groben, sehr porösen Gips, wie er gelegentlich auch in der Spätzeit noch vorkommt, wo er aber oft durch eine feinere Qualität ersetzt wird. (Beispiele solcher späten Modelle lagen aus.) Sie sind meist nicht besonders gut ausgeführt, vor allem ungleichmäßig. Der Grund hierfür scheint hauptsächlich darin zu liegen, daß diese Gipsmodelle in einer Form ausgedrückt wurden und dabei nicht alle Feinheiten gleichmäßig herauskamen, wohl eben, weil das Material zu spröde war. Alle diese Gipsmodelle sind geformt. Die ältere Auffassung nahm an, dies sei in erster Linie zwecks Vervielfältigung geschehen, um die »kanonischen« Modelle einer Hauptwerkstatt leicht verteilen zu können. Neuerdings aber hat Borchardt in den Mitteilungen der Deutschen Orientgesellschaft 52 die Auffassung vertreten, ein Teil wenigstens dieser Gipsmasken sei über dem Leben genommen. Schäfer hat dann, obwohl er offenbar der Annahme Borchardts mindestens zweifelnd gegenübersteht, in den amtlichen Berichten aus den Königl. Museen 1913 unter der Voraussetzung ihrer Richtigkeit weittragende Schlüsse für die Geschichte der ägyptischen Skulptur gezogen. Für ihn, wohl auch für Borchardt, kommt dabei einer in Saqqara von Mr. Quibell gefundenen Totenmaske (Saqqara excavations III, Taf. 55) eine besondere Bedeutung zu. Allein diese im Schutt eines Tempels der sechsten Dynastie gefundene Gipsform für eine Totenmaske ist keineswegs fest datiert: sie kann, wie zahlreiche andere Funde der Gegend, sogar erst der griechisch-römischen Zeit angehören. Wir müssen also von ihr absehen. Der einzige von den Masken selbst hergenommene Grund aber ist, daß diese die Ausarbeitung des oberen Nasenersatzes,

der Augenbrauen, des Unterlides, der Falte neben den Nasenflügeln zeigen, die an ägyptischen Statuen sonst nicht vorkommen, auch nicht an den ausgeführten Köpfen aus diesem Atelier. Zugegeben einmal, Borchardts Behauptung wäre richtig (Schäfer hat a. a. O. mit Recht die von mir schon vor der Entdeckung der Masken betonte Ähnlichkeit in der Auffassung des menschlichen Gesichts zwischen den Bildwerken der Amenophis-Zeit und denen des mittleren Reichs erkannt und darum gemeint, die ersten Abgüsse nach der Natur müßten im mittleren Reich, um 2500 v. Chr., gemacht sein): dann beträfe sie z. T. solche Körperteile, die, wie die Augen, unmöglich nach dem Leben geformt, sondern nachträglich überarbeitet sein müssen. Reichliche Überarbeitung nehmen denn auch Borchardt und Schäfer an. Dann erhebt sich aber die Frage: wozu diese Überarbeitungen, wenn man sie bei der Herstellung des definitiven Modells wieder ausmerzte? Und wenn die Bildhauer imstande waren, Augenpartien, die gerade das Individuellste an den Masken sind, frei nach der Natur zu modellieren, verliert dann nicht Borchardts Argument jede Kraft? Und sogleich stellen sich weitere Bedenken ein: der Herausgeber hält den heutigen Prozeß des Einölens für unwahrscheinlich und glaubt, man habe das Gesicht mit nasser feiner Leinwand oder Papyrus bedeckt. Dann aber müßte, wenn anders jene naturalistischen Feinheiten, die Krähenfüße an den Augen, die Hautfalten über der Stirn beim Abguß herauskamen, auch die Struktur der Leinwand erscheinen. War aber der Gips (was mir augenscheinlich dünkt) von viel zu grober Struktur, um solche Feinheiten herauszubringen, dann sind eben die meisten naturalistischen Züge erst hineinmodelliert, und der Abguß über der Natur könnte nur noch den Zweck haben, die allgemeinen Formen des Kopfs festzuhalten. Nun finden wir aber sonderbarerweise diese Oberbildhauer in ihren fertigen oder halbfertigen Werken ausschließlich mit der kgl. Familie beschäftigt, die Masken aber stellen augenscheinlich irgendwelche Privatleute dar. Bis jetzt haben wir keinen Anhalt dafür (auch nicht in den freilich sehr zerstörten Grabstatuen in Tell Amarna), daß Privatleute im ausgesprochen realistischen Stil in Rundplastik dargestellt worden seien. So scheint der Schluß naheliegend, daß jene Masken irgendwie bei der Anfertigung von Statuen der kgl. Familie Verwendung fanden.

Keine der Masken zeigt in der Nase oder im Mund irgendeine Vorrichtung für Luftzufuhr. Der Mund ist leicht geschlossen, wie bei den Abgüssen und Statuen. Auch von der Totenmaske unterscheiden sich diese Masken in der Mundpartie wie in der Nase sehr stark.

Nehmen wir statt Borchardts Vermutung die sehr viel einfachere Annahme, die Masken seien Abgüsse von Studien der Bildhauer nach dem Leben, dann erklärt sich alles viel leichter. Wollte der Meister sich Rechenschaft über die Naturformen des menschlichen Gesichts geben, um danach bei seinen Hofbildern das Antlitz des Königs usw. realistisch zu stilisieren, so war die Herstellung einer Anzahl von Studien nach der Natur, da ihm die kgl. Familie kaum gesessen haben wird, ein trefflicher Weg, den auch heute noch mancher Künstler und vor allem auch der Ornamentiker geht. Er modellierte, so gut er konnte, das Individuum nach: daß auch dabei z. B. in den Backenformen, der Faltenführung, den Augen eine gewisse, übertreibende und auswählende Stilisierung nicht vermieden wurde, haben Künstler an den Abbildungen mir gleich bewiesen. Vor den Originalen hat man den Eindruck noch stärker, nachdem die erste Verblüffung überwunden ist. Daß wir den Meistern jener Tage ein Modellstudium zutrauen dürfen (der König suchte ja überall »die Wahrheit«), hat der Vortragende in den »Denkmälern« betont und scheint ihm durch die Modellierung mehrerer weiblicher Statuetten, wie durch die in Tell Amarna von der Orientgesellschaft gefundenen Arme und Hände von Statuen aus gelbem Sandstein erwiesen. Für alle diese Teile fehlt uns aber bis jetzt der Anhalt, daß man sie je im Naturabguß festgehalten hätte. Und die sichere Reduzierung auf den kleinen Maßstab macht vielmehr den Eindruck einer frischen Arbeit, als einer mühevollen Verkleinerung nach dem Naturabguß.

Die Kunst von Tell Amarna stellt sich also immer mehr als das heraus, als was sie der Vortragende in den »Denkmälern« angesprochen hat: als die letzte Stufe einer realistischen Entwicklung, die mit der ersten Dynastie begann und ihre erste große Blüte im mittleren Reich erlebte. Dem genauen, wohl erst Ende der 18. Dynastie systematisch einsetzenden Naturstudium verdanken die Künstler Amenophis IV. ihre unerhörten Erfolge, und die neuen Funde haben uns gelehrt, wie eingehend ihr Studium war und wie sorgsam sie bei der Fertigstellung ihrer Arbeiten aus den Naturformen auswählten, wie bewußt sie stilisierten. Das hat Schäfer gut ausgeführt und auf die Wichtigkeit für die Würdigung der ägyptischen Kunst aufmerksam gemacht. Prof. Schäfer hat mir in der liebenswürdigsten Weise das Studium der Originale im Berliner Museum gestattet und erleichtert, mich auf manche Einzelheiten aufmerksam gemacht.

Wenn er nun aber mit den Köpfen von Tell Amarna den vom Vortragenden für ptolemäisch gehaltenen »grünen Kopf« in Berlin zusammenstellt, in ihm eine rein ägyptische Arbeit aus saitischer Zeit sehen will, so überzeugten sich sämtliche Anwesende und auch gerade die Kenner mittelalterlicher Plastik wie Dr. W. M. Schmid an dem Vergleich der Tell Amarna-Köpfe mit dem Gipsabguß des Berliner Kopfes, daß die Ähnlichkeit selbst in der Kopfform nur eine äußerliche sei und daß der Berliner Kopf zwar dem Material und der Technik nach ein ägyptisches Werk sei, der künstlerischen Auffassung nach, der Wiedergabe vor allem der Fleischteile nach, nur denkbar sei unter dem Einfluß der griechischen Kunst des vierten Jahrhunderts, der selben Kunst, die auf die frühhellenistischen Köpfe Etruriens eingewirkt hat. Er und seine Sippe können demnach nicht saitisch, sondern nur frühptolemäisch sein.

Herr Pringsheim spricht über eine Serie von Wandteppichen des 15. und 16. Jahrhunderts, die die Rätsel der Königin von Saba behandeln. Er erwähnt die Abhandlung von Wilhelm Hertz[1]), in der ein aus der Kirche zu Kirschkau stammender Teppich im Besitz des Fürsten Reuß j. L. besprochen wird und einen kurzen Aufsatz Fr. v. d. Leyens in der »Beilage der Allgemeinen Zeitung«[2]), in dem der Verfasser auf einen ähnlichen, aber bedeutend älteren Teppich im Besitz P. Morgans hinweist. Ein weiteres Exemplar kann der Vortragende aus seinem eigenen Besitz vorlegen, was ihm Gelegenheit gibt, über die Chronologie der bisher bekannten Teppiche dieses Vorwurfs und ihre Verschiedenheiten zu sprechen. Er setzt an den Anfang der Reihe den Teppich P. Morgans, der dem 15. Jahrhundert entstammt, an zweite Stelle einen Teppich von 1506, der, ursprünglich in Amsterdam, heute verschollen, seinerzeit von Carl Becker in die Literatur eingeführt wurde[3]), an dritte Stelle seinen eigenen Teppich, der aus dem Besitz des Fürsten Arenberg stammen soll und wohl flandrischen Ursprungs ist, an vierte Stelle einen Teppich

1) W. Hertz, Gesammelte Abhandlungen. Hrsg. von Fr. v. der Leyen, S. 413 »Die Rätsel der Königin von Saba«.

2) Jahrgang 1907. Nr. 175 »Zu den Rätseln der Königin von Saba«.

3) Zeitschrift für deutsches Altertum, 1878. Bd. 23. S. 48.

in Basel von 1561 und an die fünfte Stelle den Kirschkauer Teppich von 1566, von dem W. Hertz spricht. Alle illustrieren, wenn auch in verschiedener Komposition, den gleichen Vorgang. Die Königin von Saba stellt an Salomo die Frage, welche von zwei Blumen, die sie in der Hand hält, die echte (die andere ist künstlich), welches von zwei völlig gleich gekleideten Kindern weiblichen und welches männlichen Geschlechts sei. Der Umstand, daß sich nur der echten Blume die Bienen nähern und daß das Mädchen die im Grase liegenden Äpfel in sein aufgehaltenes Röckchen sammelt, während der Knabe sie sofort in den Busen nimmt, ermöglicht dem König die richtige Lösung der Rätselfrage. Dem Beschauer wird der Inhalt der Darstellung durch Spruchbänder erläutert, deren Text jedoch nicht immer ganz gleich lautet. So heißt bei dem Morganschen Teppich die Frage:

Bescheyd mich Konig ob blumen vnd Kind
Glich an Art oder unglich sind.

Die Antwort:

Die bine sin guote blum nit spart
Das Knuwen zoigt die wiplich Art,

während bei dem Pringsheimschen, dem Basler und dem Kirschkauer Teppich der Text lautet:

Bescheide mich Kunig ob die blumen und Kind
von Art glich oder unglich sind.
Die bien die rechte blum nit spart
dises Kind zeicht an sin weiblich Art.

Bei dem Pringsheimschen Teppich ist übrigens zu bemerken, daß der Meister gar nicht mehr recht wußte, worum es sich handelt, denn er gibt der Königin nur eine Blume in die Hand. Der Vortragende erwähnt noch im Anschluß an Hertz, daß das Kinderrätsel sehr alt und jüdischen Ursprungs ist, das Blumenrätsel aber unbekannter Herkunft. In der Literatur tritt es zum erstenmal im 17. Jahrhundert bei Calderon auf.

Herr Seyler berichtet von der kaum über die Grenzen der engeren Fachwelt hinaus bekannt gewordenen Technik des Glasklischees, unter Vorlegung von 21 Originalen, welche die Kgl. Graphische Sammlung durch einen glücklichen Zufall erwerben konnte. Dieses eigenartige Verfahren ward speziell in den 1850er und 1860er Jahren von den Meistern von Barbizon angewandt, wurde vereinzelt auch in Deutschland geübt, fiel aber hier wie dort bald wieder der Vergessenheit anheim. Während eines Aufenthaltes in Arras im Mai 1853 wurde Corot durch zwei Photographen bestimmt, auf einer von ihnen präparierten Glasplatte eine Skizze zu entwerfen, d. h. er ritzte die Zeichnung mit einem feinen Instrument, vermutlich der Radiernadel, in die aufgetragene Kollodiumschicht ein. Inmitten der gelblichen Schicht trat nun bei jedem Strich das Glas zutage, der untergelegte schwarze Stoff schien hindurch und ermöglichte so eine Kontrolle über die künftige Wirkung des Blattes. Anstatt der Kollodiumschicht, die infolge ihrer Zähigkeit leicht zerriß, verwandte man später Druckerschwärze, die man auf der Platte fein auswalzte und mit Bleiweißpulver einstäubte: die Linienrinnen zog man vielfach mit zugespitzten Hölzchen. Von der fertigen Platte wurden nun, wie von einem photographischen Negativ, auf lichtempfindlichem Papier beliebig viele Abzüge hergestellt. Der Charakter dieser Blätter war vorwiegend zeichnerisch linear. Töne konnte man durch enge Strichlagen oder mittels mehr oder weniger dicht verteilter Löcher erzielen, die durch Aufschlagen einer Metallbürste hervorgerufen wurden. Der Zufall mag einen besseren Weg gewiesen haben: legte man beim Kopieren das Papier nicht auf die Schicht-, sondern auf die blanke Seite des Glases, so wurden die Lichtstrahlen beim Durchdringen der Platte gebrochen und bestrichen dadurch auf dem Papier eine wesentlich breitere Fläche. Es ist überraschend, wie sich bei gleicher Plattenzeichnung die klaren feinen Striche plötzlich in schummerige Mischtöne umsetzen. Auf rein malerische Wirkung ging von vornherein ein anderes Verfahren aus: man malte mit Ölfarbe direkt auf die Glasplatte, deckte lichte Partien — etwa den Himmel — zu, während die anderen Tonflächen — etwa dunkle Baumgruppen — in einer mehr oder minder transparenten Farbschicht angelegt wurden; auch ritzte man einzelne markante Linien nachträglich mit dem Holzstift ein. Parallelen zu anderen graphischen Techniken wie Radierung, Kaltnadel, Monotype usw. liegen auf der Hand. Ein nach jeder Richtung befriedigender Name hat sich bisher für dies Verfahren nicht gefunden, naheliegende Bezeichnungen wie Lichtdruck oder Glasradierung werden bereits für völlig andere Verfahren beansprucht und selbst das neuerdings vorgeschlagene Wort Lichtradierung ist im Grunde nicht erschöpfend.

Herr Berger macht einige materialtechnische Mitteilungen über die Sitte der alten Ägypter, bei Herstellung der Mumiensärge Nilschlamm zu verwenden.

## FORSCHUNGEN

Marcel Reymond publiziert im Januarheft der »Revue de l'Art ancien et moderne« neue **Berninistudien.** Es handelt sich um drei Arbeiten in der Kirche Saint Bruno zu Bordeaux, eine Maria, den zugehörigen Verkündigungsengel und eine Büste des Kardinals d'Escoubleau de Sourdis. Alle drei Werke müssen um 1621/22 vom Kardinal in Rom bestellt und in derselben Zeit entstanden sein. Eine alte wohlbegründete Tradition (Perraults Voyage à Bordeaux, 1669) schreibt sie dem älteren Pietro Bernini zu. Für die Madonna muß diese Zuschreibung auch bestehen bleiben. Anders steht es mit dem Engel und der Porträtbüste. Sie weisen Züge auf, die für Pietro Bernini viel zu fortschrittlich sind und an die Jugendwerke seines Sohnes, des großen Giovanni Lorenzo Bernini erinnern. Die Büste besonders zeigt unverkennbar die Hand des großen römischen Barockmeisters. Eine Stelle bei Baldinucci bestätigt dieses Resultat der stilkritischen Betrachtung. Er nennt in der Reihe der von Bernini ausgeführten Porträtbüsten die eines Kardinals »Serdi« aus Paris. Man darf wohl Reymond zustimmen, wenn er diese Stelle auf die Büste des Kardinals de Sourdis in Bordeaux bezieht. Der scheinbare Widerspruch dieses Resultats mit der Angabe Perraults löst sich ohne weiteres auf, wenn man bedenkt, daß der junge Bernini um 1622 noch im Atelier seines Vaters arbeitete und mehrfach an Werken, die diesem in Auftrag gegeben waren, mitwirkte. *—l.*

Eine noch unbekannte Arbeit des **Bramantino** publiziert Giuseppe Fiocco im Januarheft der Arte. Es handelt sich um vier Halbfiguren von Propheten in den Gewölbezwickeln der Cappella Carrafa in San Domenico zu Neapel. Fiocco nimmt diese vier Fresken aus stilkritischen Gründen mit aller Entschiedenheit für Bramantino in Anspruch. Leider ist es ihm aber nicht gelungen, dokumentarische Belege für die Autorschaft Bramantinos oder auch nur für dessen Aufenthalt in Neapel zu finden. Trotzdem wird man sich auch an der Hand der Abbildungen nicht der Einsicht verschließen, daß vieles für die Hypothese Fioccos spricht. Nun sind diese Fresken auf Grund der anderen Teile der Kapelle um das Jahr 1511 zu datieren. Anderer-

seits aber hängen sie wieder unverkennbar mit dem Stil der Arbeiten Bramantinos zusammen, die man bisher in die Zeit vor 1500 zu setzen pflegte, wie die Kölner Tafel mit der Geschichte von Philemon und Baucis und die Anbetung der Könige bei Layard. So kommt denn Fiocco zu ganz neuen und unerwarteten Resultaten betreffend die Datierung der Werke Bramantinos. Sie rücken alle ins 16. Jahrhundert hinein und werden so verteilt, daß die Anbetung der Hirten in der Ambrosiana bald nach 1500, der Christus beim Grafen Lucchino del Mayno um 1505, das Pietàfresko in S. Sepolcro zu Mailand um 1508 angesetzt werden. In eine »römische Periode«, die die Jahre 1508—1513 umfassen soll, will dann Fiocco die obengenannten Arbeiten und die Entwürfe für die Trivulzio-Tapeten datieren. Die Heilige Familie der Brera wird um 1515, das Triptychon der Ambrosiana um 1520, die Madonna mit Engeln in der Brera 1520 und der Rest der Bilder, soweit sie Fiocco als eigenhändige Arbeiten Bramantinos gelten läßt, in die Zeit zwischen etwa 1522 und 1530 datiert. Auch diese Werke werden um fünf bis zehn Jahre später angesetzt als bisher. Wie bestechend die ganze Beweisführung auch wirkt, so wird man doch nicht vergessen dürfen, daß sie sich ganz auf ein Werk gründet, das durch keinerlei historische Beglaubigung gesichert ist und nur aus stilkritischen Gründen für Bramantino in Anspruch genommen wird. *—L.*

## VERMISCHTES

**Das neue französische Nickelgeld.** Es hat lange gedauert, bis man sich in Frankreich entschloß, die alten beschwerlichen Kupfersoustücke durch Nickelmünzen zu ersetzen. Nun wird endlich diese Reform durchgeführt. Um den neuen Münzen ein künstlerisches Aussehen zu sichern, lud die Regierung zehn Bildhauer und Medailleure zu einer Preiskonkurrenz ein. Eine Woche lang waren die Entwürfe in der Münze ausgestellt. Der Zulauf, den die Ausstellung hatte, bewies, welches Interesse hierzulande für Kunstfragen scheinbar nebensächlicher Art vorhanden ist. Wenn man damit die Zahl der Besucher vergleicht, die das Gemälde van der Goes' nach seiner Ankunft in Berlin besichtigten . . . Die Ausstellung der Münzentwürfe indessen war eine Enttäuschung. Durchwegs dieselben faden allegorischen Gestalten: Handel und Gewerbe, säugende Frauen, muskelspannende Männer. Mit Recht wurde darum der Entwurf preisgekrönt, der die einfachste sinnbildliche Darstellung aufwies: die Vorderseite enthält den Münzwert, die Devise der Republik: Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit, die Jahreszahl und einen Lorbeerzweig,







Der prämiierte Entwurf

der sich um das obligate Loch in der Mitte der Münze schlingt. Auf der Rückseite sind die Buchstaben R. F. um das Loch herum stilisiert. Über dem Loch thront wie ein Rachen aufgesperrt die ewige phrygische Mütze, und längs des Münzrandes ist der ebenso ewige Eichenkranz geflochten. Dem Künstler war nicht die Anfertigung eines kostbaren Geldstücks oder einer Medaille aufgetragen, sondern einer zum Austausch der gebräuchlichsten, notwendigsten Waren dienenden Scheidemünzen. So ist ihm nicht ein Mangel an Phantasie vorzuwerfen, und es ist nur zu loben, daß er auf schwülstige Symbolik verzichtete; was zu tadeln ist, das ist die durchaus konventionelle Ausführung. Weder in der Schrift, noch in der Stilisierung der Blattkränze ist ein neuer schöpferischer Zug bemerkbar. Symptomatisch ist hier wiederum das Versagen des französischen Kunstgewerbes. Es ist zurzeit mangels inneren Lebens keiner originellen Leistung fähig. In Aktion ist immer nur der Geschmack. Damit läßt sich wohl vegetieren, aber nichts Großes zeugen.

Der Preisträger, der 20000 Frs. erhielt, heißt Lindauer, ein bisher unbekannter Künstler elsässischer Abstammung, der für große Firmen anonymen Zierat lieferte. Es ist zu zweifeln, daß er mit seinem Nickelgeld so populär wird wie Roty mit seiner Briefmarke und seinem Silbergeld. Ein merkwürdiger Zufall, daß auch die beiden anderen durch Ermunterungspreise ausgezeichneten Künstler, Peter und Becker, deutsche Namen tragen. *A. D.*

## LITERATUR

**Neue spanische Kunstliteratur.** Der vor kurzem erschienene Band IV des Anuari del Institut d'Estudis Catalans (1911—1912) steht an Umfang wie an Reichhaltigkeit und Interesse des Gebotenen in keiner Weise hinter den früheren Bänden des Jahrbuchs der um die heimatliche Kunstpflege so verdienten katalonischen Gesellschaft zurück. Unter den archäologischen Abhandlungen verdient die von J. Puig y Cadafalch über die Tempel von Ampuria und die sehr umfangreiche über die zum Teil sehr interessanten antiken Skulpturen aus dem Bezirk des Conventus Tarraconensis von Eugène Albertini Erwähnung. Joseph Pijoan widmet den überaus wichtigen romanischen Miniaturen der Bibeln von S. Pere de Roda (Paris, Bibl. Nat.) und der aus La Farfa stammenden (Vatikan) eine sehr gründliche Untersuchung, und Carlo Areu gibt eine kurzgefaßte Geschichte der Malerei in Sardinien im 15. Jahrhundert, die ja von der katalonischen Kunst in so starkem Maß abhängig ist.

Der Verlag J. Thomas in Barcelona gibt neuerdings nach dem Muster ähnlicher englischer und französischer Unternehmungen eine Serie »El Arte en España« heraus, kleine volkstümliche Monographien (zum Preis von 1 Pesete für jedes Bändchen), die einzelne hervorragende Baudenkmäler oder kleine spanische Kunststädte behandeln. Die Bändchen sind sehr hübsch ausgestattet, die Reproduktionen durchwegs klar, besonders begrüßenswert ist, daß sehr viele Detailaufnahmen die Gesamtansichten ergänzen. Ein großes Verdienst am Zustandekommen dieser Serie hat der bekannte Marqués de la Vega Inclan in seiner Eigenschaft als Kgl. Kommissar für das Verkehrswesen und künstlerische Kultur. Die Einleitung zu jedem Band, der stets 48 Reproduktionen enthält, ist doppelsprachig: spanisch und französisch wiedergegeben. Erschienen sind bisher: 1. La Catedrale de Burgos von Vic. Lamperez y Romea. 2. Guadalajara und Alcalá de Henares von R. Aguilar y Quadrado. 3. La Casa del Greco von R. Domenech.

Schließlich sei hier noch auf die »Referencias Fotográficas de las Obras de Arte en España« aufmerksam gemacht, die der Madrider Photograph und Verleger J. Lacoste herausgibt. Als erste Lieferung sind die »Gemälde der Sammlung Lázaro in Madrid« erschienen, rund 330 verkleinerte Wiedergaben nach den Gemälden dieser Sammlung. In dem kurzen Verzeichnis sind auch die Maße der Bilder angegeben. Für die Zuschreibungen lehnt der Herausgeber die Verantwortung ab. Der Kunsthistoriker wird hier mehr als ein zum wenigsten interessantes Objekt finden. Weitere Lieferungen dieser »Referencias« sollen bald erscheinen. *A. L. Mayer.*

**O. M. Dalton**, *Byzantine Art and Archaeology*. With 457 Illustrations. Oxford, at the Clarendon Press 1911. 728 p.

Als ich an dieser Stelle (Ztschr. f. bild. Kunst, 1911/12, S. 179) Charles Diehls »Manuel d'art Byzantin« anzeigte, konnte schon auf das Erscheinen von Daltons »Byzantine Art and Archaeology« hingewiesen werden. Nunmehr ist mir das prächtige Buch Daltons über ein Jahr ständiger Ratgeber für alles, was — abgesehen von der Architektur — byzantinische Kunst und Archäologie betrifft. Es darf als ein unentbehrlicher Begleiter, ein fast nie versagendes Nachschlagebuch für den an Byzanz Interessierten bezeichnet werden. Und bei jedem Male, wo ich danach greife, muß ich staunend die Fülle des Materials und das sichere klare System bewundern, in das Dalton seine ungewöhnlichen Kenntnisse der Denkmäler gebracht hat. Man könnte jetzt noch darüber erschrecken, wenn man daran denkt, daß Dalton, dessen Buch gerade vor dem Erscheinen von Diehls »Manuel« im Manuskript fertig geworden war, sich dadurch hätte abhalten lassen, mit seinem Werke herauszukommen; hat doch jedes der beiden Handbücher seine eigenen Vorzüge und eines ergänzt das andere. Der historischen Darstellung bei Diehl, die das Kunstobjekt in eine geschichtliche Entwicklung hineinstellt, steht bei Dalton eine Einzelbehandlung der Kunstzweige entgegen, wobei die Architektur allerdings weggelassen ist. Die Gründe, die Dalton dafür angibt, daß er die hauptsächlichste Kunst, die für die byzantinische und die frühchristliche Periode so außerordentlich bedeutsam ist, übergangen hat, müssen anerkannt werden. Seine eigenen Studien und seine Tätigkeit im British Museum, wo er die frühchristlichen und byzantinischen Altertümer katalogisiert und auch den Laien durch Führer zugänglich gemacht hat, wiesen ihn auf das Gebiet der anderen Kunstübungen unter Weglassung der Architektur, für die der gewissenhafte Kunstgelehrte einen Meister verlangt, der in ihren Traditionen aufgezogen ist oder durch erlangte weite praktische Erfahrung zu ihr gehört. So müssen für die fehlende Architektur Diehls »Manuel« und die vor kurzem erschienenen zwei Bände von Sir Thomas Graham Jackson »Byzantine and Romanesque Architecture« (Cambridge University Press 1913) in die Lücke springen.

Noch einen weiteren Zweck verfolgt und erfüllt Daltons stattlicher Band. Er will die englischen Interessenten mit den letzten Resultaten kontinentaler Arbeiten über byzantinische Kunst und Archäologie bekannt machen und legt ihnen — man darf für die Periode der Vollendung des Buches so sagen — geradezu lückenlos und bis auf die kleinste und an verborgener Stelle erschienene Abhandlung eingehend die Literatur Deutschlands, Frankreichs, der Balkanstaaten, der Russen und Italiener (Muñoz) vor. Was mögen gegenüber dieser ungewöhnlichen Fülle von Literaturangaben geringe Auslassungen wie z. B. der Arbeit von Frothingham über die Vatikanischen Porphyrsarkophage bedeuten, oder daß vor den jetzt erschienenen Arbeiten von P. G. de Jerphanion die »églises souterraines de Cappadore« noch nicht in ihrer Bedeutung gewürdigt werden konnten?

Es ist natürlich, daß Dalton seine Zusammenstellungen nicht in die Welt schickte, ohne in einleitenden Kapiteln das Wesen der byzantinischen Kunst zu untersuchen und Stellung in den bewegenden Fragen zu nehmen. »Byzantinische Kunst« ist ein mit Reserve zu gebrauchender Ausdruck für die erste in Betracht kommende Periode, für welche er auf Byzanz zu konzentrieren ist. Erst für später umfaßt er ein weiteres, das ganze ostchristliche Gebiet. Historisch teilt Dalton mit anderen die byzantinische Kunst, der zu ihrer Entwicklung eine archaische Periode gefehlt hat und die mit einer vollendeten Technik beginnen konnte, in vier Perioden, für deren jede er Charakteristisches klar, kurz und treffend in dem Einleitungskapitel zu sagen hat. I. Von der Gründung von Konstantinopel bis zu dem Auftreten der Ikonoklasten. II. Die ikonoklastische Periode. III. Von der Thronbesteigung Basil I. (867 n. Chr.) bis zur Erstürmung von Konstantinopel im Jahre 1204. IV. Von der Restauration nach der lateinischen Okkupation bis zur türkischen Eroberung. In ungewöhnlich interessanter Weise sind im zweiten Einleitungskapitel auch die Einflüsse der byzantinischen Kunst auf die der westeuropäischen Länder, namentlich auf Deutschland, Frankreich und auf die britischen Inseln geschildert. Wie die hellenistische Kunst als die alliierte des Buddhismus nach Asien drang, so gelangt sie auch in das Europa der barbarischen Eroberer im Gefolge christlicher Missionare. Vielleicht hat aber Dalton dem hellenistischen Einfluß in Zentralasien zu viel Macht zugeschrieben (siehe jetzt Strzygowski »Ostasien im Rahmen vergleichender Kunstforschung«, Ostasiatische Zeitschrift, April-Juni 1913). Im allgemeinen hat aber auch Strzygowski volle Sympathie für die von Dalton vorgebrachte Theorie über das östliche, aus Orient und Hellenismus zusammengesetzte Wesen der byzantinischen Kunst. (Strzygowski, Byzantinische Zeitschrift XXI, S. 548ff.)

Die eigentlichen Materialsammlungen, auf die wir im Detail an dieser Stelle nicht eingehen können, sind in die Kapitel III—XI verteilt. Der Skulptur sind deren zwei (das zweite behandelt die hochwichtigen Elfenbein- und die Steatitschnitzereien), der Malerei deren drei gewidmet, das letzte derselben ist allein für die illuminierten Manuskripte bestimmt. Das VIII. Kapitel schildert die byzantinische und ostchristliche Emaillekunst. Im IX. Kapitel sind die Goldschmiedearbeit, der Edelschmuck und die Silbergefäße bearbeitet. Das X. Kapitel gilt der Textilkunst in ihren mannigfaltigen Unterabteilungen. Den Schluß bilden Tonarbeiten und Glas, Metallarbeiten, die so interessant geschmückten Gewichte, Münzen, Siegel, Gemmen und ähnliches. Von außerordentlicher Bedeutung sind dann noch zwei allgemeine Darstellungen der Ikonographie und der Ornamentik; denn Religion und Dekoration sind in die Augen fallende Aspekte der byzantinischen Kunst.

Man möge nicht glauben, daß eine solche Anhäufung und Aufzählung von Material auf den Stil der Darstellung nachteilig gewirkt hat! Daltons Buch ist nicht bloß Nachschlagewerk, es kann auch gelesen werden, denn es ist in einem flüssigen und anregenden Stil geschrieben. 457 wohlgelungene, teilweise ganz Neues bietende Abbildungen begleiten den schönen Druck. In jeder Beziehung hat die Oxford University Press alles getan, um die Ausstattung des Buches seiner inhaltlichen Bedeutung gleichzubringen. Das ist eine Publikation, die der englischen Wissenschaft alle Ehre macht und um die wir sie wohl beneiden dürfen. Wir haben hier neben Diehl ein zweites eigenartiges Standardwerk über byzantinische Kunst und Archäologie vor uns, das rückhaltlos dem Kunsthistoriker, dem Theologen, dem Geschichtsforscher, dem Sammler empfohlen werden kann.

*Max Maas, München.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 25. 13. März 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## ARCHÄOLOGISCHE NACHLESE.

Von Dr. Max Maas, München.

III.*)

Sehr ergebnisreich waren auch die Ausgrabungen der Amerikaner in der Nekropole von Sardes auf dem andern Ufer des Paktolos. Mehr als zweihundert Kammergräber lagen in drei bis sechs Reihen in den Abhang getrieben übereinander und waren durch enge Wege zugänglich gemacht. Die Gräber waren mehrfach belegt; es finden sich Grabbeigaben, welche der mykenischen Keramik ähneln, bis zu solchen aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert. Auch eine Menge Statuetten und Masken aus verschiedenen Perioden, ferner hervorragender Goldschmuck, der auffallend an den etruskischen erinnern soll, wurden gefunden. Der ganze ältere Schmuck ist von kapitaler Bedeutung nicht nur für die lydische und griechische Kunst, sondern auch für Etrurien und seine Beziehungen zu Lydien (s. auch Kunstchronik 1911/12, Sp. 292). —

Während bei Georg Karo, wie wir schon oben bemerkt haben, alle interessanten Nachrichten und Berichte über die Tätigkeit in Griechenland und dem griechischen Kulturgebiete zusammengelaufen sind, so daß der Archäologische Anzeiger oftmals mit einer Erstveröffentlichung auftreten kann, wo die offiziellen Berichte anderer Institute und archäologischer Gesellschaften noch gar nicht erschienen sind, scheint der erste Sekretär des römischen Institutes R. Delbrück ganz und gar auf die offiziellen, bereits erschienenen Berichte angewiesen. In dem 45 Spalten umfassenden Bericht, den Delbrück dem Archäologischen Anzeiger über Italien zur Verfügung gestellt hat, ist daher von bedeutenden Ereignissen im archäologischen Felde aus Italien kaum etwas vorhanden, was nicht durch wissenschaftliche oder Zeitungsnachrichten außerhalb Italiens den an der Archäologie Italiens Interessierten bereits bekannt geworden ist. Ob die Sekretäre und Vorstände der anderen archäologischen in Rom vertretenen Institute gerade so ängstlich sind, es mit den eifersüchtigen Italienern nicht zu verderben? Jedenfalls haben große englische Zeitungen und Zeitschriften (»The Times« z. B.) Berichte, welche zweifellos von autoritativer Seite herrühren, und welche eine vorsichtige Auswahl aus den — oftmals von den italienischen Ausgräbern selbst in italienische Zeitungen gegebenen — stets allerdings etwas übertriebenen Berichten geben. Auch deutsche Korrespondenten von Zeitungen und Kunstzeitschriften in Rom haben die deutschen Leser schon oft lange Zeit vorher mit Ausgrabungsresultaten und Funden bekannt gemacht, ehe sie im Archäologischen Anzeiger aus der offiziellen Literatur wiedergegeben sind. Delbrücks Bericht ist daher fast ausschließlich Auszug aus offiziellen Ausgrabungs-, Museums- und localen Publikationen, aus denen an dieser Stelle hauptsächlich das wiederholt werden soll, was schwer zugänglichen Publikationen entnommen ist.

In Como wurde in dem Zimmer eines Hauses ein spätantikes Mosaik freigelegt, das in Musterung und Farbe an die Mosaiken des Theoderichpalastes in Ravenna, in bezug auf das geometrische Ornament an die Rückseiten der Holztüren von S. Sabina erinnert. — Bei der an dieser Stelle schon erwähnten eingehenden Untersuchung des Baukomplexes von S. Lorenzo in Mailand, vorläufig der nördlich anstoßenden Kapelle von S. Aquilino, ist von allgemeinem Interesse, daß S. Lorenzo und S. Aquilino im 5. Jahrhundert in einem Guß gebaut worden sind. Die Hypothese, daß S. Lorenzo ein umgebauter Palast oder Thermensaal war, ist damit endgültig abgelehnt. — Aus einer Publikation von Grenier über die etruskische und voretruskische Zeit Bolognas ist das Ergebnis mitteilenswert, daß, was die Bevölkerungsverhältnisse betrifft, im 9. Jahrhundert aus Mittelitalien kommende Umbrier sich in Bologna, diesem Knotenpunkt natürlicher Straßen, niedergelassen haben, daß dann im 6. Jahrhundert die Etrusker gekommen wären, später die Völker und die Ansiedlung verschmolzen, und daß endlich die Gallier in der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts Bolognas sich bemächtigten. In dieser Publikation von Grenier sind die Kultur Bolognas, der Städte und Häuser, der Nekropolen, der gewerblichen Erzeugnisse, des griechischen Handels und Imports, überhaupt alle einschlägigen Verhältnisse auch im Vergleich mit anderen italienischen Kulturen ausführlich behandelt. — Über die wichtigen Ausgrabungen auf dem Palatin in Rom, über die wir an den verschiedensten Stellen schon so Verschiedenartiges gelesen haben, konnte Delbrück wegen Ausbleibens der amtlichen Berichterstattung nur weniges, bereits Bekanntes mitteilen. — Über eine kleine ländliche Ansiedlung auf einem Hügel gleich hinter Ponte di Nona an der Via Prenestina ist zu bemerken, daß die Anlage mit den auf römischen Landschaftsbildern dargestellten Gebäudegruppen übereinstimmt. Eine Kneipe, ein spätkaiserliches Kurbad, vielleicht eine Schola, ein Heiligtum mit einer Kapelle und Kleinfunde, Kurvotive aus dem Ende der Republik, sind identifiziert. — Neues über Ostia ist dem Bericht nicht zu entnehmen, ebensowenig über Pompeji. Aus Lokroi ist neu die Ausgrabung einer Nekropole des 8. Jahrhunderts, wo die Toten familienweise in Kammergräbern, rechteckigen Räumen mit flachen Bänken und Vorraum bestattet sind. Diese Nekropole

*) Vergl. Nr. 14 und 16.

wird von Orsi gemäß den Funden mit Bestimmtheit der Urbevölkerung, nicht etwa den ersten griechischen Ansiedlern, zugeschrieben. — Orsi hat auch am Vorgebirge Lakinion Grabungen unternommen, ohne daß sich viel Neues bis jetzt über den Tempel der Hera ergeben hat. Um den Tempel herum lag ein Temenos aus Bauperioden der griechischen, römisch-republikanischen und kaiserlichen Zeit, außerdem eine Anzahl Ansiedlungen mit einer nicht unwichtigen frührömischen Thermenanlage. — In Cagliari auf Sardinien wurde in der punischen Nekropole auf dem Hügel nordwestlich der Stadt gegraben. Die den karthagischen ähnlichen Gräber aus viereckigen Schächten, an die bergeinwärts eine kleine ziemlich rohe Grabkammer sich anschließt, sind aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. Die Leichen sind fast immer bestattet, sie lagen in Tücher gehüllt auf einer Schilfmatte oder einer hölzernen Bahre mit dem Kopf einwärts. — Am Gennargentu untersuchte Taramelli die Spuren alten Kupferbergbaues. Die Wände der Gänge und Schachte sind mit Feuer und dann mit Porphyrhacken bearbeitet.

Geradezu phänomenal sind wieder die Funde aus Südrußland, die in der üblichen erschöpfenden, mit Illustrationen reich geschmückten Weise B. Pharmakowsky aufzählt. Der Reichtum der auf dieser oder in dem Boden Südrußlands ruhenden antiken Ruinen und Grabhügel scheint unerschöpflich, und es ist daher keine Beraubung Rußlands, wenn hie und da ein größerer Fund auch ins Ausland wandert; denn die Museen des großen Reiches werden diese Schätze bald kaum mehr fassen können. Berlin hat bekanntlich einen prächtigen Goldschatz aus Tschmyrew im taurischen Gouvernement erworben. —

Auf der Tamanhalbinsel im Kubangebiete fand W. W. Schkorpil auf dem Berge Sellenskaja in einem schon im Vorjahr erwähnten Grabhügel eine aus Steinquadern erbaute Kammer mit neun, hauptsächlich aus Gold bestehenden verschiedenen Schmuckgegenständen, darunter eine goldene Fibel, deren Hauptseite ein Medaillon von sehr reicher und schöner Ornamentik bildet. In der Mitte ist ein syrischer Granat in Form eines Satyrkopfes geschnitten. Goldperlenschnüre, in feinster Filigrantechnik hergestellte Palmetten mit Steinschmuck, Glaspaste sind außerdem zum Schmuck verwandt. — Aus dem Schutte des gleichen Grabhügels sind außerdem angekauft worden: eine große rotfigurige Amphora mit Amazonenschlacht, eine geriefelte schwarzgefirnißte Amphora und ein rotfiguriger Teller mit Fisch- und Tierdarstellungen. Ein weiterer aus demselben Hügel ausgegrabener Grabtumulus ergab 17 einzeln aufgeführte wertvolle Funde, darunter ein überaus feines Goldfigürchen einer Sirene, welche die Doppelflöte bläst, Teile von Goldkränzen und Goldkolliers, eine ganze Anzahl ganz prachtvoller reichgeschmückter oder seltsam geformter Silbergefäße usw.

In Panticapäum (Kertsch) grub ebenfalls W. W. Schkorpil und entdeckte zwei interessante Kammergräber im Norden des Mithridatesberges. Das eine, ein christliches Grab, hat einen kreuzförmigen Plan, das andere, spätrömische, trägt Reste von Malerei (Kriegerfiguren), die direkt auf die Felsen ohne Stuck aufgetragen sind. — In der Nekropole fand Schkorpil u. a. (Pharmakowsky gibt schon eine Auswahl) eine größere Anzahl Vasen, Terrakotten, Glas- und Bronzegegenstände und Münzen. Aus Kertsch stammen auch eine Anzahl durch Ankauf von der Kaiserlichen Kommission erworbene Gegenstände, z. B. ein hölzerner Sarkophag mit zum Hereinschieben bestimmtem Sarg in Hausform, eine Anzahl (sechs verschiedene Nummern) Goldohrringe, Goldblechschildchen, goldener Kleiderbesatz, ein vergoldeter schöner Bronzekandelaber, schwarz- und rotfigurige Vasen und interessante Terrakotten, endlich Inschriften.

In Olbia wurden zumeist in der alten Nekropolis der Stadt von Pharmakowsky schöne Funde gemacht. 99 Gräber und ein Grabhügel, die meisten aus der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts, aber auch spätere Gräber wurden gefunden. In guter Erhaltung kamen zwei Gräber von einem schon früher beschriebenen Typus zutage: ein viereckiger Schacht ist ausgegraben und an diesen Schacht seitwärts eine viereckige Nische in die Erde gebohrt, welche den Toten barg und mit Spitzamphoren geschlossen wurde. Dabei fanden sich auch Gräber der gewöhnlichen Typen, ferner auch drei Steingräber mit Deckeln in Form eines Satteldaches. Das Hauptgrab lag im Zentrum des Hügels und war ein Schachtgrab vom Typus der alten mykenischen Schachtgräber, der in Olbia seit der archaischen Zeit nie verschwand. Die nicht sehr zahlreichen Funde aus dem Grabe verweisen es trotz der alten Form in die hellenistische Zeit. — Von sonstigen Funden aus der archaischen Nekropole sind zu erwähnen: ein Tonsarkophag und zwei höchst merkwürdige Alabastervasen, deren Füße drei Frauenfiguren, einmal in Mänteln, das andere Mal nackt, welche auf Löwen oder Pferden sitzen und auf den Köpfen Lotosblüten tragen, bilden. Auf dem Deckel sind einmal Gruppen von Löwen, welche verschiedene Tiere zerreißen, und in der Mitte wahrscheinlich zwei Affen dos-à-dos, das andere Mal eine auf dem Thronsessel sitzende Göttin, um die drei nackte Männer in archaischem Laufschema galoppierende Pferde führen, dargestellt. Des weiteren gehört auch eine ähnliche Alabastervase in diesen jonisch-archaischen Skulpturstil, der auf Naukratis weist. Außerdem stammen noch aus der Nekropole: zwei Paar große goldene Ohrgehänge aus der Mitte und der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr., ein Bronzespiegel und eine ganze Reihe, jede in ihrer Weise interessanter schwarzfiguriger Vasen und archaischer attischer Schalen auf hohem Fuß. — Von Gegenständen aus der Nekropole von Olbia wurden auch angekauft fünf schwarzfigurige Vasen verschiedener Form, goldene Anhänger, ein Bleigewicht, eine Reihe Bleifiguren und ein feingeschnittener Sardonyx. — In der Stadt Olbia wurde das südlicher gelegene Areal fertig ausgegraben und dabei ein Mosaikfußboden freigelegt. Die weitere Ausgrabung von Straßen und Häusern ergab, daß ein ziemlich großer Stadtteil vom Flusse Bug zerstört wurde und viele Bauten sich jetzt unter dem Wasser des Flusses finden müssen. Unter dem Einfluß der

Flußwellen fällt jedes Jahr ein mehr oder minder bedeutender Teil des Ufers, auf dem die alte Stadt liegt, ins Wasser hinab. Von Einzelfunden aus den Ausgrabungen der Stadt sind ein schöner frühhellenistischer Frauenkopf von einer Statuette und ein anderer von einem Relief herrührender alexandrinischer Frauenkopf zu bemerken.

In Bessarabien, nahe bei Borodino, haben Bauern eine Reihe sehr merkwürdiger Gegenstände beim Steinbrechen gefunden, die aus dem zweiten Jahrtausend v. Chr. stammen und wahrscheinlich der Bronzekultur Ungarns angehören. Es sind neun verschiedene Gegenstände, Axthämmer, silberne Gewandnadeln, silberne Prunklanzenspitzen, Keulenläufe, silberner Dolch. Starker mykenischer Einfluß ist in diesen Gegenständen zu erkennen.

Im Melitopolischen Bezirke des taurischen Gouvernements, nahe dem Dorfe Bolschaja Snamenka wurde von Prof. N. J. Wesselowsky ein 18 m kegelförmiger Grabhügel untersucht, in dem sich in der Tiefe von 5,66 m eine in der Erde hergestellte Grabkammer aus zwei Kammern befand. Das Grab war in seiner nördlichen Kammer ausgeraubt und es fanden sich nur noch wenige Grabbeigaben. In der südlichen Kammer standen folgende Gegenstände nahe der nördlichen Wand und füllten die ganze Kammer: ein skythischer Bronzekessel, drei mit Gips verkittete Amphoren, ein wahrscheinlich als Gerät des Totenkults dienender Bronzewagen mit zwei Griffen, ein taburett- oder kastenförmiger Holzgegenstand, eine vergoldete Silberschale megarischer Form. Die Begräbnisprozession muß sich dem Grabe von der westlichen Seite genähert haben. In dem von Westen laufenden Eingang war ein Grab für zwei Pferde eingerichtet, die in die für sie eingerichteten langen Räume hineingequetscht waren und mit den Köpfen dem Menschengrabe zugekehrt lagen. Die im Pferdegrabe gefundenen Verzierungen aus goldenen und bronzenen Gegenständen von ganz gleicher Art für beide Pferde sind interessant. Das Holz ist teilweise noch unter der Goldbekleidung erhalten gewesen. Dieser Fund stellt die antike Technik der Herstellung der gestanzten Goldsachen anschaulich dar: die Goldsachen wurden immer nach den Holzstanzen hergestellt, die im Innern des mit Gold bekleideten Gegenstandes also für immer bleiben mußten. Es sind vielfach Fische herausgestanzt; der goldene Fisch von Vettersfelde im Berliner Antiquarium war wahrscheinlich auch eine Verzierung eines Pferdes und muß auch in ein Pferdegrab gelegt worden sein. —

Zwei skythische Grabhügel im Tscherkassschen Bezirke des Kiewschen Gouvernements waren schon im Altertum ausgeraubt worden, so daß nur von Räubern nicht gemerkte oder verlorene Gegenstände gefunden wurden. Die Gräber waren hohe Kammern, die mit Holz bekleidet waren, auch das Dach war aus großen Eichenbäumen hergestellt und ruhte auf dicken Holzpfeilern. — Die Kaiserliche Archäologische Kommission erwarb die wichtigen Funde aus im Jahre 1910 und 1911 zu Voronesch gemachten Funden aus den »32 Grabhügeln« (Tschastyje Kurgani = dichte Grabhügel). Aus diesen skythischen Grabhügeln stammt: Goldbekleidung eines Sattelbogens, Goldblechschildchen mit gestanzten Darstellungen, Goldperlen, verschiedene Bronzegegenstände usw. Die schönsten Funde sind eine prachtvolle Silbervase mit Vergoldung und Ornamenten und Figuren (drei Paare von Barbaren), ein Eisenschwert, 200 gestanzte Goldblechschildchen und ähnliches.

Von dem berühmten Fund in der Nähe des Dorfes Malaja Pereschtschepina im Poltawschen Gouvernement, der aus byzantinischen, sassanidischen und barbarischen Gegenständen besteht, ist an dieser Stelle schon mehrfach die Rede gewesen. Bis jetzt sind eine vorläufige Mitteilung und eine Broschüre darüber erschienen, eine große offizielle Publikation mit Abbildungen aller Gegenstände wird demnächst von der Kaiserlichen Archäologischen Kommission veröffentlicht werden. Pharmakowsky gibt einstweilen eine Aufstellung der 38 Nummern, aus denen der von einem Hirtenknaben gefundene Schatz besteht. Dem Stile nach gehören die Gegenstände verschiedenen Zeiten an. Der Archäologische Anzeiger gibt nur eine Abbildung, die der restaurierten Silberschüssel des Paternus. Für die Zeit, in der der Schatz in der Erde verborgen wurde, ergibt der Stil der Gegenstände, sowie der aufgefundenen Münzen das Ende des 7. Jahrhunderts als terminus post quem. Die Gegenstände gehörten jedenfalls irgend einem Barbarenfürsten, die im 7. und 8. Jahrhundert in Südrußland wanderten. Sie sind alle in ziemlich grober Technik ausgeführt, soweit sie als Waffen, Verzierungen und Hausgerät dienten und zeigen den barbarischen (»gotischen«) Stil. Die großen und feinen Sachen sind entweder byzantinisch oder sassanidisch, konnten allerdings zum Teil auch als Hausgerät dienen, wahrscheinlich jedoch wurden sie nur als Werte, sei es in einer Kirche, sei es zur Einlösung für Gefangene gebraucht. Deswegen sind sie auch aus so verschiedenen Zeiten. Die Fundumstände deuten an, daß wir es wirklich mit einem bei einer plötzlichen Gefahr vergrabenen Schatz zu tun haben. Welchem Volke der Schatz einst angehörte, ist noch nicht zu sagen. Der verstorbene Pester Archäologe Hampel sah in den Steigbügeln des Schatzes eine Form, die für die Avaren typisch ist.

Aus den ptolomäisch-griechischen und dem römischen und christlichen Ägypten teilt C. C. Edgar einiges dem Archäologischen Anzeiger mit und legt zunächst Wert auf das neue Gesetz, welches dem ägyptischen Antiquitätenhandel große Beschränkungen auflegt. Auch auf privatem Eigentum gefundene Altertümer gehen jetzt sofort in das Eigentum der Regierung über, die den Grundeigentümer nur zu entschädigen hat. Jeder Händler braucht eine Lizenz und alle Antiquitätenläden müssen für die Regierungsinspektion offen stehen. Vorerst gilt jedoch das Gesetz nur für ägyptische Untertanen, nicht für Fremde.

Zu Abu Girgeh im Mariut wurde eine Kirche, die teilweise aus von einem altägyptischen Gebäude herrührenden Steinen erbaut war, ausgegraben. Unter dieser Kirche war eine mit Fresken geschmückte unter-

irdische Kapelle, die jetzt nach Alexandria ins Museum nach sehr schwieriger Ablösung verbracht worden sind. — Breccia hat Kom el Akhdar im mareotischen Distrikt mit dem alten Xenophyris identifiziert. — In Alexandria selbst hat er die Hadra-Friedhöfe weiter ausgegraben und zahlreiche Aschenurnen, andere Vasen, von denen ja eine gewisse Sorte die Bezeichnung »Hadravasen« hat, und interessante Terrakotten gefunden. Das beste Stück ist eine über und über dekorierte blaue Fayencevase mit Henkel in Form des Gottes Bes. —

Ägypten ist noch voll von kleinen antiken Stätten, die nach und nach, sei es auf legale oder andere Weise, in landwirtschaftlichen Betrieb gekommen sind. Die Regierung übernimmt es jetzt, solche Stätten auszugraben und dann das Land den Fellachen zur Benützung zu verkaufen. Im letzten Winter wurden alle, in diesem hochkultivierten Distrikt noch nicht von der Landwirtschaft in Besitz genommenen antiken Stätten der Provinz Menufieh (Nomos Prosopidikos) untersucht. Nördlich von Ashmun fanden sich Reste einer Thermenanlage aus der christlichen Zeit und eine Anzahl gemalter koptischer Töpfereien. Die einst so große und wichtige Stätte von Zawiet Razin mußte als vollständig ausgeraubt nach kurzem Versuchsgraben wieder aufgegeben werden. Sie entsprach wohl der römischen Hauptstadt Nikiu. — Auf der östlichen Seite des Delta wurden zu Qantara am Suezkanal Gräber aus der römischen Periode geöffnet. Viele der in Kalkstein- oder Gipssarkophagen oder auch in großen Krügen geborgenen Leichen trugen Gipsmasken, die aber fast vollständig verdorben waren; somit hat auch das Delta diesen Gebrauch ausgeübt, die Toten mit ihren Masken zu schmücken. Qantara ist vielleicht identisch mit Sile des Itinerarium Antonini oder eher mit Zaru. — Am Südende des Suezkanals wurden zu Tell Qulzum, dem alten Klysma, eine Menge Goldmünzen aus dem 4. Jahrhundert n. Chr. entdeckt. — Bei Ausgrabungen zu Sakha, dem alten Chois, stellte der Boden solche Hindernisse entgegen, daß die Ausgrabungen nicht viel ergaben. — Zu Memphis hat Petrie eine weitere Ernte von Mumienporträts aus Hawara erhalten, von weniger guter Erhaltung wie die früheren. — Auf der Ostseite des Nils wurde die römische Festung Scenae Mandrorum zu Schorafa identifiziert. — Die Mumienkartonnage von Atfieh (Aphroditopolis) war in sehr schlechtem Zustand. — Zu Batn Harit (Theadelphia) im Fayum wurde ein sehr gut konservierter Torbau ans Tageslicht gebracht, dessen Holztor noch ganz intakt ist und in das Museum von Kairo überführt wurde. Torbau und Türe trugen Inschriften. Hinter diesem Propylon lagen Tempelbauten, in denen bedeutende Papyrusfunde von Sebag-(Dungerde)Suchern geraubt und nur teilweise von der Regierung später wieder in Besitz gebracht worden sind.

Wir kommen nun zu A. Schultens (Erlangen) musterhaftem Bericht über Nordafrika, der mit einigen wichtigen Literaturüberblicken beginnt. Ein Aufsatz des bekannten französischen Prähistorikers Abbé Breuil bezeugt die Verwandtschaft, resp. Übereinstimmung der afrikanischen Felsbilder mit den in paläolithischen Höhlen Frankreichs und Spaniens gefundenen Bildern, die also alle von demselben Volke herrühren. — Aus Gsells Vorlesung »Histoire de l'Afrique du Nord« sind einige treffende Sätze von Schulten wiederholt. »Nordafrikas Geschichte ist mehr die seiner Eroberer als die der passiven eingeborenen Berber. Es ist eher eine ethnographische wie geographische Einheit. Karthago ist bis zum 5. Jahrhundert v. Chr. eine reine See-Handelsstadt, erst dann erfolgt die Eroberung des Innern. Das römische Afrika ist keine Einheit. Hauptgegenstand des Exports bildet nicht Getreide, sondern Öl«. — Schulten verweist dann ferner auf die zweite Auflage von R. Cagnats »L'Armée Romaine d'Afrique« und des gleichen Autors Schrift über den tripolitanischen Limes, dessen Erforschung noch nicht abgeschlossen ist; aber die bisherigen Resultate interessieren schon durch die Vergleiche mit dem deutschen und britannischen Limes.

Größere Abschnitte sind dann namentlich Tunis gewidmet, wobei zunächst die Resultate über die Topographie von Karthago, welche in Ulrich Kahrstedts »Geschichte der Karthager von 218—146 v. Chr.« enthalten sind, untersucht werden. Über die Größe des Hafens, der trotz seiner 16 Hektaren großen Fläche oftmals als nicht genügend angesehen wurde, ist Kahrstedt mit Schulten einverstanden und nimmt ihn auch nicht größer an; haben doch Palermo und Venedig ebenfalls keine größeren Häfen gehabt. Die Größe der Stadt war etwa 150 ha, wovon 114 bebaut waren; die Einwohnerzahl höchstens 130000. Besonders lobt Schulten Kahrstedts Kapitel über Kultur, Handel und Industrie der Hauptstadt, in Beziehung auf welche die Funde mit absoluter Sicherheit ergeben, daß Karthago nur in Gebiete, die noch unkultivierter waren, als es selbst, also nach Afrika und Spanien, exportieren konnte. — Gegenüber Carton, in dessen Studien über die Häfen des punischen Karthago, ist die westliche Ausdehnung der Stadt nach Schulten durch die Nekropolen gegeben, so daß Scipios Lager vom See nicht nördlich, sondern nordöstlich nach dem Meer etwa nach Santa Monika zu liegt. Scipios »Diateichisma« dürfte die Form eines flachen Bogens von 4600 m Umfang gehabt haben.

Über die anderen libysch-phönizischen Städte der nordafrikanischen Küste hat Kahrstedts Publikation ergeben, daß man die gläubigen Vorstellungen von ihrer Größe und Bedeutung stark reduzieren muß. Das semitische Element hat nur sporadisch an der Ostküste gesessen und ist erst nach der Zerstörung Karthagos ins Innere gedrungen. Das berühmte Mausoleum von Thugga ist aber nach Schultens Ansicht vorrömisch.

Zu Sufetula (heute Sbeitla) wurden die drei Tempel auf der Rückseite und das Monumentaltor auf der Vorderseite des großen Platzes in maßvoller Weise restauriert, so daß dieses Ensemble jetzt zu den schönsten Ruinenstätten Nordafrikas gehört. Der Platz hat die typische Anlage mit dem hier aus drei selbständigen Tempeln bestehenden »Kapitol« auf der hinteren Seite und den, die drei andern Seiten einnehmenden Portiken und Tabernen. Er war also das Forum. — In

einer Basilika zu Sufetula hat Merlin ein Marmorbassin mit Darstellungen aus dem Alten und Neuen Testament gefunden. — Das Forum von Thugga ist nunmehr vollständig freigelegt, ebenso das des alten Althiburus (Medeina). — Das als Kapitol geltende Gebäude des alten Pupput fällt durch einen eigenartigen Plan auf, da die mittlere Cella der drei üblichen Heiligtümer für die kapitolinischen Götter in zwei Schiffe geteilt ist. So scheint das Gebäude eher eine in einen älteren Tempel eingebaute vierschiffige Basilika zu sein. — Bei Thubarbo Majus ist ein Saturntempel, in dem zwei Ädikulae neupunischen Stils mit jonischen Säulen stehen, gefunden worden. Nahe bei dem Mausoleum von Mekdudsch, zwischen Cillium und Thelepte, wurden zwei weitere derartige Mausoleen gefunden, die für den Wohlstand der jetzt gänzlich verödeten Gegend sprechen. — In Bulla Regia wurde ein Haus mit einem schönen, Amphitrite zwischen Triton und Nereide darstellenden Seestück gefunden. Auch dieses Haus ist wie andere neuerdings freigelegte Häuser von Thugga zum Teil unterirdisch, eine dem heißen Klima entsprechende Anlage. Die unterirdischen Gemächer wurden durch den mittleren bis zu ihnen hinabreichenden Hof genügend erhellt. Man wird lebhaft an die unterirdischen Schlafzimmer der Alhambra erinnert. Es muß den Bewohnern ein großes Behagen gewährt haben, in solchen Räumen zu weilen, wenn das kühle Halbdunkel, das Geplätscher der Fontäne und das von oben einfallende, auf den bunten Mosaiken spielende Licht wirkten. — Von dem Schiffe von Mahedia weiß zwar der neueste Bericht nichts zu vermelden, aber in der Nähe des Ras Dimas beim alten Thapsus haben Schwammfischer auf dem Boden des Meeres mehrere Reihen von Amphoren, eine Schiffsladung eines versunkenen Schiffes, gesehen, — Neugefundene Mosaiken zu Mornaghia an der Ostküste mit Darstellung eines Fischfanges und zu Rades, östlich von Tunis, mit Darstellung von mit Namen genannten Tieren, ferner ein Mosaik in Khanget el Hadschadsch mit einer Bärenjagd sind noch genannt. Auch das schon zum Teil im Museum zu Sfax befindliche Orpheusrelief ist jetzt ganz freigelegt worden. — Publikationen über Wasserversorgung und die Flüsse von Tunis lassen einerseits erkennen, daß die, Gießbäche hemmenden und verteilenden, Sperren und nicht Stauteiche das Hauptmittel der Römer zur Bewässerung des Landes waren. Da alle Flüsse nur periodisch, also meist trocken sind und dazu oft salzig, so ist die Wasserfrage das Hauptkalkül gewesen, nach der das Marschkalkül der kriegerischen Unternehmungen sich richtete (s. Veith, 3. Bd. von Kromayers »antiken Schlachtfeldern«). — Im Fahstal, in dem Bergland zwischen Fahs und Tebursuk, wurden mehrere wichtige Inschriften gefunden, die Gemeinden des römischen Nordafrika nennen. — Ein in Pupput gefundenes Defixionsblei zeigt die weite Verbreitung der Verwünschungstafeln in Nordafrika.

Aus Algier können wir von interessanten Mitteilungen nur den Fund von zwei 0,40 m hohen Bronzestatuetten im Hafen von Bône (Hippo Regius) melden. Ein stehender nackter Jüngling, etwa in der Haltung des Apollo Sauroktonos, und ein bekleidetes sitzendes Mädchen erinnern an die Funde von Mahedia. — Eine metrische Grabinschrift aus Madaurus schließt mit den Worten »Hic enim sepulti decumbunt«. Daraus will Cumont den Ausdruck der Hoffnung auf ein materielles Fortleben im Jenseits entnehmen, denn »decumbere« bedeutet das Niederlegen beim Mahle. —

Für Marokko hat man vorerst hauptsächlich Hoffnung auf zukünftige archäologische Tätigkeit infolge der Besetzung durch die Franzosen. Eine Skizze der Geschichte Marokkos bis zur arabischen Invasion durch de la Martinière behandelt u. a. die Verwandtschaft der Berber mit den europäischen Rassen, jedenfalls aber nicht mit den Indogermanen. Die römische Okkupation ist nur an der Westküste, von Agadir bis ins Sustal vorgedrungen. — Aus Volubilis, dem Zentrum der römischen Herrschaft im Innern des Landes, sind die Ruinen eines Tempels und ein sog. Triumphbogen beschrieben. — Beim Bau eines französischen Lagers bei Meknes wurden die Reste eines römischen Lagers gefunden, im Tal der Uedsebu wurden die Ruinen der Stadt Banasa untersucht und auf dem Plateau westlich von Tanger Gräber und etwa 20 km südwestlich von Tanger eine Thermenanlage entdeckt, die zu einer Stadt gehört zu haben scheint.

Wir haben nun die großen und wichtigen archäologischen Gebiete am Mittelmeer durchwandert. Kleinere Nachrichten aus Frankreich, aus Belgien (prähistorische Ausgrabungen in der Umgebung von Lüttich) können wir übergehen. Über Britannien wurde an dieser Stelle schon ausführlich berichtet (Kunstchronik 1912/13, Sp. 92 ff.). — Aus der Schweiz, aus der zahlreiche Nachrichten durch Otto Schultes dem Archäologischen Anzeiger übergeben worden sind, ist namentlich interessant die Beschreibung der wichtigsten Gräber des großen Gräberfeldes aus der Völkerwanderungszeit bei Kaiser-Augst wegen einer außerordentlichen Seltenheit christlicher Gräber, die beweist, daß das Christentum große Mühe hatte, hier Boden zu fassen, obgleich, wie es scheint, Augst mehrere Jahrhunderte lang Bischofssitz war, bevor dieser nach Basel zu Anfang des 9. Jahrhunderts verlegt wurde. In Brugg hat das neue stattliche und auch architektonisch vortrefflich geratene Vindonissa-Museum die Vindonissafunde aus der Klosterkirche Königsfelden übernommen.

In Ungarn stand Intercisa-Dunapentele wiederum im Vordergrund der römischen Ausgrabungen und Hekler hatte darüber manches Interessante zu berichten. Auch sonst kamen in Ungarn an verschiedenen Stellen größere und kleinere Funde zutage.

Serbien, Bulgarien und Rumänien sandten noch große Berichte für die Jahre 1911 und 1912 an den »Archäologischen Anzeiger«. In Serbien wurden zu Vinča prähistorische Wohnungen aufgedeckt und reiche Einzelfunde gemacht; zu Stojnik wurde das römische Kastell weiter ausgegraben, dessen Umgebung reich an antiken Denkmälern ist. Zahlreiche Kleinfunde wurden gemacht. — Auch in Bulgarien

sind die bedeutsamsten Resultate aus dem Gebiete der Prähistorie, aber auch ein kleines Mausoleum bei Ladschane ist bemerkenswert wegen der reliefierten Architekturglieder und Sarkophagfragmente und wegen Einzelfunden von Plastik. Eine ähnliche Grabanlage zu Balčik ergab 78 Einzelfunde. Zu Kopilovtzi wurde das kleine Zeus- und Heraheiligtum weiter untersucht, ebenso ein Heiligtum des thrakischen Reiters zu Hamsalare. Zwölf Stück silberne Gefäße wurden beim Dorfe Radüvene, Regierungsbezirk Lovetsch, gefunden. Sie gehören wahrscheinlich ins 4.—3. Jahrhunderts v. Chr. Aus Karanovo stammt die Marmorbüste eines jungen Mannes aus der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts n. Chr. und aus Dragizevo ein kleiner, sehr interessanter mittelalterlicher Schatz, der durch seine genauen Datierungsmöglichkeiten von großer Bedeutung für die bulgarisch-byzantinische Tracht des 14. Jahrh. ist. — In Rumänien wurden an sieben verschiedenen Stellen Funde gemacht, aus denen von V. Parvan (Bukarest) 33 ausführlich beschrieben werden. Wir erwähnen daraus den Venustorso, Erotenfiguren, Bronzegegenstände, ein Mithrasrelief, das Fragment eines Marmorreliefs aus Romula (männliche Figur auf einer von vier Rossen bespannten Quadriga), eine Bronzestatuette des Jupiter Dolichenus und einen vollgegossenen Bronzeadler, der wohl von einer Standartenstange herrührt.

Hiermit sind wir am Ende dieser weiten Wanderung angelangt, durch die der unübertreffliche Archäologische Anzeiger geführt hat, aus dem wir noch nur eine Auslese geben wollten, während wir die Spezial-Interessenten auf die Originalberichte des Anzeigers und die daselbst gegebene Literatur verweisen. —

## NEKROLOGE

In **London** starb im Alter von fast 94 Jahren der berühmte Karikaturist **Sir John Tenniel.** Er hat ein halbes Jahrhundert lang für das bekannte englische Witzblatt »Punch« seine Karikaturen gezeichnet, im ganzen ungefähr 3000 Blätter. Viele davon sind auch in Deutschland berühmt geworden, wie die Zeichnung »Dropping the Pilot«, die Bismarck als den Lotsen darstellt, der das Reichsschiff verläßt, nachdem er es durch alle Fährnisse gesteuert hat.

## PERSONALIEN

Professor **Max Seliger,** der Direktor der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, ist anläßlich der Jubiläumsfeier der genannten Anstalt durch den Titel Geheimer Hofrat ausgezeichnet worden.

## WETTBEWERBE

Zu dem engeren **Wettbewerb um das Botschafterpalais in Washington** sind Martin Dülfer (Dresden), Geheimrat v. Ihne und Professor Möhring in Berlin vom Auswärtigen Amt aufgefordert worden, bis zum 31. Mai d. J. nach Maßgabe der im Gutachten der Akademie des Bauwesens niedergelegten Gesichtspunkte neue Entwurfskizzen einzureichen. Jeder Architekt erhält eine Vergütung von 5000 Mark. Mit der Bedingung, daß das Botschaftsgebäude frei stehen soll, hat sich das Auswärtige Amt auf den Boden des Möhringschen Vorschlages gestellt.

⊙ Vor dem Rathause in **Stendal** soll ein **Reiterstandbild Kaiser Wilhelms des Großen** errichtet werden. Ein Preisausschreiben wurde erlassen, und das Ergebnis zeigt jetzt eine Ausstellung im Berliner Landes-Ausstellungsgebäude. Ein erster Preis wurde nicht erteilt, dafür zwei zweite an Constantin Stark und Peter Breuer. Das hat einen besonderen Sinn, denn so ist das Denkmalkomitee noch weniger an den Spruch der Jury gebunden, da nur dem Träger des ersten Preises die Ausführung in Aussicht gestellt wurde. Leicht kann das Amt nicht sein, aus der Überzahl der Einsendungen einen Entwurf zu wählen, denn es herrscht ein so ödes Mittelmaß landläufiger Denkmalfabrikation, daß es schwer fällt, Unterscheidungen zu treffen. Man sollte für solche Aufgaben lieber auf den Apparat der Konkurrenzausschreibung verzichten und bei einem Künstler, den man kennt, bestellen, was man will. Denn darauf läuft schließlich ja auch die Tätigkeit der Jury hinaus: zu wählen, was am besten den Wünschen entspricht, nicht die künstlerisch höchststehende Leistung zu finden. Darum ist es auch unnütz, hier auf Breuer hinzuweisen im Gegensatz zu Stark, und Hermann Hosäus, der den dritten Preis erhielt, insbesondere hervorzuheben. Denn unter den Namenlosen sind nicht wenige, deren Leistung das gleiche Durchschnittsmaß erreicht, aber es ist keine, die es so weit übersteigt, daß man sagen müßte, nur diese eine sei der Ausführung wert.

## AUSSTELLUNGEN

Die **Berliner Kunstsalons** haben für den Monat März eine ganze Reihe von Sonderausstellungen aufgeboten, von denen einige eingehenderes Interesse beanspruchen. Eine Thoma-Ausstellung bei Schulte lehrt nicht eben viel Neues über die Kunst des nun bald Fünfundsiebzigjährigen. Noch immer erfreut man sich am meisten der unbefangenen Schöpfungen, die in den siebziger Jahren entstanden, und folgt mit geteilten Empfindungen der weiteren Entwicklung, die Ideen einer pointiert archaisierenden Heimatkunst nicht immer günstig gelenkt haben. Thoma ist nachgerade zu viel ausgestellt worden, Lesser Ury zu wenig. Diese Zurückhaltung gab seiner Kunst einen Nimbus, den sie nicht in vollem Umfange rechtfertigt, und die ständige Kontrolle an der Öffentlichkeit hätte vielleicht förderlich gewirkt. Urys beste Arbeiten entstammen den achtziger Jahren. Damals stand er in einer Reihe in Deutschland mit Liebermann, Uhde, Skarbina. In den neunziger Jahren schon beginnt eine Eigenbrödelei, die nicht von einer genügend starken Persönlichkeit getragen wird. Erinnerungen an Corot tauchen auf, zugleich aber denkt man an Hermann Hendrichs falschen Feuerzauber. Ideen einer neuen Farbigkeit sind früh verarbeitet, aber sie führen nicht zu einem starken künstlerischen Ausdruck. Vielleicht ist eine zweite Entdeckung Lesser Urys nicht mehr fern, vielleicht wird man ihn sogar als einen Vorläufer der modernen Ideen in der Malerei verkünden. Beziehungen zu Nolde, dessen Schicksal ja auch merkwürdige Analogien aufweist, sind nicht leicht zu übersehen. In die Reihe der Großen gehört Ury aber nicht, wenngleich seinem künstlerisch ernsthaften Streben die späte Anerkennung nicht weniger als etwa Karl Hagemeister zu gönnen ist.

Der Vergleich mit Friedrich Kallmorgen, von dem ebenfalls eine Sonderausstellung bei Schulte steht, zeigt, auf wie vielen Wegen eine ursprünglich tüchtige Begabung und gute Schule ins Banale zu führen vermag. Da sind wieder aus den achtziger Jahren Bilder, die ebenfalls die gute Tradition ihrer Zeit verraten, und mit vollen Segeln geht es dann in eine gleichgültige Vedutenmalerei, in der kaum mehr ein Rest der früheren künstlerischen Absichten zu spüren ist.

Liegt es wirklich an den verschiedenen Graden des Talentes, wenn die Wege ehemals Gleichstrebender so weit sich trennen? Über dem Können steht das Wollen und neben ihm das Wissen. In Pissarros Entwicklung läßt sich das deutlich verfolgen. Sein Talent ist nicht das größte. Aber er zwingt ihm Leistungen ab, die den besten seiner Zeit nahe kommen. Er steht in einer Tradition und ist sich der künstlerischen Aufgabe stets bewußt. Das ernsthafte Wollen beherrscht ein nicht wohl geschultes Können. Und ein kluges Wissen um das Schaffen seiner Mitstrebenden leitet den aufsteigenden Weg. Pissarro wäre so wenig imstande gewesen, wie Ury es ist, abseits von allen übrigen eine eigene Kunst zu prägen. Aber im Verein mit den anderen schafft er redlich am gemeinsamen Werke. Und neben Monet und Sisley, neben den Neoimpressionisten, neben Cézanne sogar bildet er eine eigene Art.

In der Kunst der Mitlebenden läßt sich die Gemeinsamkeit der Bestrebungen so klar noch nicht übersehen. Die Erscheinungen stehen mehr für sich, und erst aus der Perspektive der Zukunft werden sie sich zueinander ordnen. So scheint Benno Berneis, von dem Paul Cassirer zugleich mit Pissarros Werken die erste umfassende Kollektivausstellung zeigt, uns heut wahrscheinlich isolierter, als er ist. Er geht aus von der Tradition der Berliner Sezession, die sich in den Namen ihrer Führer Liebermann, Corinth, Slevogt verkörpert. Die Unmittelbarkeit des Eindrucks war ihm das höchste Ziel. Malt er ein Porträt, ein Pferderennen, eine Landschaft oder Bilder von Reinhardtschen Theaterproben, immer kam es ihm darauf an, restlos einen Eindruck und nichts als ihn in seiner Reinheit zu geben. Das Wesentliche dieses Eindrucks ist aber seine Stimmung, und der Ausdruck eines seelischen Gehaltes ist immer schon das geheime Ziel dieser früheren Werke. So stehen sie in Wahrheit auf der gleichen Linie mit den neuen Kompositionsversuchen, in denen inneren Erlebnissen äußere Form gegeben werden soll. In der Entwicklungslinie begegnet sich Berneis nahe mit Beckmann. Aber er arbeitet bewußter. Sein Ziel ist eine Kunst reinen Ausdrucks, die von der natürlichen Erscheinung nicht mehr übernimmt als das notwendige Substrat, und die zugleich zu einer Harmonie der farbigen Oberfläche hinstrebt. Die letzten Arbeiten zeigen deutlich den Weg, aber es ergibt sich eine gewisse Kahlheit der Flächen, die noch nicht für den Mangel unmittelbar überzeugender Natürlichkeit entschädigt. Ein Porträt dieser letzten Zeit ist das reifste Werk der Art, weil hier die Aufgabe die Nähe des Modells bedingte. Im Vergleich zu den früheren Bildnissen zeigt sich die Ruhe und Klarheit der Erscheinung, die gewonnen wurde. Vor diesem Bilde faßt man Vertrauen auch zu den großen Kompositionsversuchen und begreift, daß aus dem Hiobbilde der »stürzende Engel« hervorging, der die vorläufig letzte, aber nicht die endgültige Lösung der Aufgaben darstellt, an denen Berneis arbeitet.

Felix Meseck, der bei Gurlitt ausstellt, steht auf einer ähnlichen Linie wie Berneis. Nur daß einseitiger Corinth als Ausgangspunkt deutlich wird, und die farbige Oberfläche ein chaotisches Durcheinander von Pinselstrichen bleibt. Aber merkwürdig nahe kommt in der Stimmung sein »Arzt« dem »Hiob« des Berneis. Gerade der Vergleich zeigt die Kunstsprache des Berneisschen Bildes.

Neben Meseck sieht man noch drei kleinere Kollektivausstellungen bei Gurlitt, den frühverstorbenen Stuttgarter Hans Brühlmann, den Norweger Arne Kavli und den Berliner Bildhauer Richard Langer. Brühlmann ging von Thoma aus und bildete an Marées und Cézanne eine eigene Ausdrucksform, ein Weg also, wie er typisch ist für eine ganze Reihe jüngerer deutscher Künstler. Das ernste Wollen nötigt zu Achtung. Der frühe Tod ließ aus tüchtigem Beginnen kein volles Werk erstehen. — Mit Arne Kavli zieht nach Munch nun die jüngere Generation der Norweger bei Gurlitt ein. An den größeren Landsmann, dessen Werke im vorigen Monat hier standen, darf man nicht denken, obgleich sein Einfluß an manchen Stellen klar hervortritt. Aber es ist eine sympathische und angenehme Kunst, die Kavli pflegt. Ein leichtes und sicheres Können gestattet ihm ein gleichsam spielerisches Eingehen auf die Gesetze neuer Farbigkeit und Bildgestaltung. — Der Name Richard Langers verdiente mehr genannt zu werden. Er gehört in die Reihe der Kolbe, Albiker, Lehmbruck. Aber der Umkreis seines Schaffens ist weiter als Kolbes enges Stoffgebiet, und seine Arbeit wirkt aufrichtiger als Lehmbrucks intelligenter Manierismus. Eine feine Empfindsamkeit spricht aus Langers plastischen Kompositionen, und seine bewegliche Form ist lebendig beseelt. Man möchte wünschen, diesen Bildhauer vor Aufgaben gestellt zu sehen, die zugleich die Freiheit des Schaffens und die Gebundenheit in architektonischem Zusammenhang bedingen. Gerade in Berlin ist reichlich Raum. Dem Eklektizismus der Münchener Schule, die hier herrscht, hätte er eigene und gefälligere Lösungen entgegenzusetzen. Und schade wäre es, sollte ein so feines und zugleich so wenig problematisches Talent verkümmern.

»Die Skulptur ist eine so breite Kunst«, sagt Gustave Kahn in dem Vorwort zum Kataloge der Ausstellung von Hanna Koschinsky, die Keller & Reiner veranstalten. Was er damit sagen will, ist schwer zu ermessen. Die Gefeierte aber scheint das Wort ernst zu nehmen, wenigstens sucht sie, durch Breite der Form zu ersetzen, was an Verständnis fehlt. Und um doch liebenswürdig zu sein, gibt sie ihren formlosen Weibern den Abguß einer Sonnenblume oder einen Kinderreifen in die Hand. Die Richtung verbürgt nicht die Qualität, und neben so modernem Getue wirkt Langers einfache und ehrliche Arbeit doppelt sympathisch.

*G.*

## INSTITUTE

**Rom. Kaiserlich deutsches archäolog. Institut.** Sitzung vom 20. Februar 1914. Herr Professor Delbrück sprach über die eigentümliche, Carmagnola benannte Porphyrbüste, die die Balustrade der Loggia von San Marco nach der Piazetta hin schmückt. Den Namen Carmagnola trägt die Büste nach dem berühmten piemontesischen Condottiere der Frührenaissance, der zuerst dem Francesco Maria Visconti, Herzog von Mailand diente, dessen uneheliche Tochter heiratete und dann in den Dienst der Republik Venedig überging, für die er so treu und erfolgreich focht, daß ihn der Doge eigenhändig vor San Marco zum Ritter schlug und zum Grafen von Castelnuovo machte. Als er aber dann wegen Verrats an dem Herzog von Mailand zum Tode verurteilt wurde, fiel sein Kopf an derselben Stelle vor San Marco im Jahre 1432, und wie schon so oft in anderen italienischen Städten, wurde ein Kopf mit seinem Namen zu ewiger Schande auf die Loge von San Marco gesetzt. Der rote Porphyrkopf kommt schon auf Carpaccios Bild vor. Nun ist es interessant, zu untersuchen, woher er wohl stammt, denn auch ein oberflächlicher Beschauer sieht, daß es keine Renaissancearbeit ist. Wie bei so vielen anderen Skulpturen in und an San Marco ist sein Ursprung wohl aus der Levante, und darauf hin richtete sich Professor Delbrücks Vortrag.

Der Kopf ist in prachtvollem Porphyr aus Oberägypten gemeißelt und tadellos erhalten. Der Dargestellte ist jeden-

falls ein Kaiser, denn in der späteren Antike wurde Porphyr nur zu den Porträts von Kaisern gebraucht. Das Diadem, das den Kopf schmückt, besteht aus zwei breiten Goldreifen und ist überreich mit großen Perlen und Edelsteinen bedeckt. Das große Mittelschild trägt größere Steine. Das Haar, das überall unter der Krone hervorquillt, ist in weichen Strähnen angeordnet und nicht poliert. Unpoliert ist nur noch die Iris der Augen, die wohl, wie das Haar, irgendwie gefärbt war.

Der Kopf ist etwas unsymmetrisch, so daß auf der rechten Seite die Formen schmäler erscheinen. Das ist ein Zeichen dafür, daß man sich den Kopf zu einer Statue gehörig zu denken hat, die nach rechts gewendet war. So erscheint uns Kaiser Justinian I. auf dem Goldmedaillon. Der Kopf konnte nicht zu einer Panzerstatue gehört haben, denn sonst trüge er den mit dem Pfauenfederbusch geschmückten Goldhelm. Man muß sich statt dessen die dazu gehörige Statue mit der Chlamis bekleidet denken. Wahrscheinlich gehört der Kopf zu dem mit der Chlamis bekleideten Porphyrtorso einer byzantinischen Kaiserstatue, die sich in Ravenna befindet.

Professor Delbrück beschrieb dann den Kopf mit größter Genauigkeit als einen kräftigen Kopf einer rohen, brutal-entschlossenen Persönlichkeit von etwa vierzig Jahren. Er meint, daß wenige spätantike Porträts sich mit dieser kräftigen Charakterskulptur messen können. Die Prüfung läßt eine Ähnlichkeit mit dem Porträt Justinians I., der 565 gestorben ist, wahrnehmen. Das Diadem hat die späte Form des 7. oder 8. Jahrhunderts. Sehr eigentümlich ist bei der Büste die Nase, die vollständig erhalten ist, aber einen ganz wunderbaren Bau zeigt. Sie hat fast kein Profil, keine Nasenlöcher und die vordere Hälfte des Nasenflügels fehlt, während die Hinterfläche normal ist. Eine Rille dient zum atmen. Die Nase ist nicht durch Krankheit oder Schwerthieb zerstört, sondern ist von Henkershand verunstaltet worden, wie das im 7. Jahrhundert im byzantinischen Reiche Brauch war, wenn man einem gestürzten Gegner das Leben schenken und ihn dabei politisch unschädlich machen wollte. Deutlich sieht man an der Büste, daß die Nase nach der indischen Methode wiederhergestellt worden ist, in der Zeit, wo indische Ärzte in Konstantinopel auftraten. Die Haut, um die verunstaltete Nase zu bedecken, wurde nach dieser Methode aus einer der Wangen geschnitten. Kein gestürzter Kaiser, dem Nase und Zunge verstümmelt worden waren, kam außer Justinian II. wieder auf den Thron. Vom ihm heißt es, daß er, der zwischen 705 und 711 regierte, bei Schnupfen jedesmal einem gefangenen Gegner das Leben nehmen ließ. Er suchte in vielen Sachen Justinian I. nachzuahmen und nannte seine Frau Theodora. Er war geboren im Jahre 668, und bestieg den Thron zum erstenmal 680 als Mitregent. Im Jahre 685 wurde er alleiniger Kaiser und man tadelte ihn wegen seines Selbstgefühls und seiner Gewalttätigkeit, die ihn bald in argen Zwist brachte mit Kirche, Großgrundbesitz und Armee. Leontius stürzte ihn und ließ ihm im Zirkus die Nase beschneiden und ihn nach Cherson verbannen. Von da aus gelang es ihm, trotzdem ihn die Chersoniten anklagten, gegen den Kaiser eine Empörung vorbereitet zu haben, mit Hilfe der Bulgaren Konstantinopel und die Krone wiederzuerlangen, und nun lebte er der grausamsten Vergeltung, bis er selbst, als er seine Flotte zu einem Rachezuge gegen Cherson gesandt hatte, wieder gestürzt und getötet wurde.

Prof. Delbrück besprach noch ein Mosaik in S. Apollinare in Classe, in dem der Kaiser als achtjähriger Prinz mit Tiberius, Heraclius und Constantin IV., natürlich noch mit der heilen Nase, dargestellt ist. *Fed. H.*

## LITERATUR

**Das neue Bild.** Text von Otto Fischer. (Delphin-Verlag, München 1912, geb. 18 M.)

Der Text Otto Fischers ist seiner Absicht und seiner Natur nach Manifest. Als solches ist ihm ein vollgerüttelt Maß Rhetorik von vorneherein gut zu halten, und sobald ein Kunstbekenntnis sich schon in seiner sprachlichen Form als ästhetischen Glauben ankündigt, hat die Kritik keine, bloß die Polemik Berechtigung, welcher aber andere Stellen als diese dienen mögen. Von dem Offenbarungsinhalt abgesehen ist dem Fischerschen Texte das Verdienst nachzurühmen, daß er nicht erfolglos bemüht ist, die engen Grenzen unserer kunstkritischen Ausdrucksmöglichkeiten nach der verbalen Seite hin zu erweitern. Eine geschärfte und vertiefte Beobachtung läßt ihn Form und Farbe in einem besonderen Grade der Bewegtheit, der funktionellen Tätigkeit erkennen. Die Flächen schichten sich gegeneinander oder parallel in seiner Darstellung oder sie stauen oder bäumen sich oder greifen wie Zähne ineinander. Sie können zerfließen oder sich ballen, beruhigt in sich selber lagern oder durch den Gegensatz ihres Wesens sich gegenseitig stützen und tragen. Diese Fähigkeit des Verfassers, das Zuständliche der Form durch das stilistische Mittel in das Handelnde zu übersetzen und somit Raumkunst in Zeitkunst zu verwandeln, ist bemerkenswert.

Das allen neun Künstlern, die im Bande vertreten sind, eigentlich Gemeinsame ist als Theorie sehr einfach. Sie alle sind Neuplatoniker, vollgetränkt mit Buddha, Schopenhauer, Nietzsche, in ihnen spricht sich der Neuidealismus aus. Nicht die Erscheinung, sondern ihr Wesen, das in ihm Waltende ist ihre Sehnsucht. Und selbstredend haben sie recht, ganz ebenso recht, wie sie es mit dem schnurgeraden Gegenteil hätten, weil die Richtung unserer Sehnsucht gleichgültig ist, worauf es ankommt, ist allein ihre Spannkraft, ihre Intensität, die Gewaltsumme, mit der diese Sehnsucht in die Wirklichkeit gezwungen wird, Gestalt gewinnt. Daß der Grad der Intensität nicht gleichmäßig unter den Mitgliedern der Gruppe verteilt ist, versteht sich von selbst. Bechtejeff und Erbslöh ragen gewaltig hervor. Bechtejeff rückt mit aller Kraft einer männlichen Liniengestaltung jenem Begrifflichen näher, das eigentlich außerhalb der Kunst steht. Er wird deshalb vielleicht eher befremdetes Staunen, vielleicht gar Bewunderung erwecken, als Freude, Liebe. Während Erbslöh uns trotz aller erfreulichen Entfernung billiger Gefühlsinhalte ein altvertrautes, kerndeutsches Gemüt enthüllt. Bilder wie »Der violette Schleier« oder »Komposition« geben dem ganzen Werk Gewicht und sichern ihm Dauer. *R. M.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 26. 20. März 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DER UMBAU IN DER NATIONALGALERIE

Die Einbauten im Erdgeschoß der Kgl. Nationalgalerie zu Berlin sind nunmehr beendet, und die neugeschaffenen Säle konnten der Öffentlichkeit übergeben werden. Dreizehn Räume sind entstanden. An jeder Seite des Gebäudes liegen vier mittelgroße Säle, und die Apsis teilt sich in fünf wohlproportionierte Kabinette. Die eine Reihe gehört den Deutsch-Römern Böcklin, Feuerbach, Marées, die andere dem Kreise Leibls und Liebermanns. Die Kabinette füllen Menzels Werke.

So entstand eine klare Disposition, die im Grundriß bereits den Stoff gliedert und den Besucher sicher leitet. Und es kommt hinzu, daß die Einheitlichkeit jeder Raumgruppe durch die gleichartige Behandlung betont wurde, um so die Zusammengehörigkeit der künstlerischen Richtungen zum Ausdruck zu bringen. Die Westseite des Gebäudes, die früher die Skulpturenhalle einnahm, gehört jetzt den Deutsch-Römern. Die Säulenstellungen sind durch eingezogene Wände verdeckt, und es entstehen drei gleich große Räume, von denen die beiden ersten die nun stattlich angewachsene Böcklinsammlung aufnehmen. Die Tür zwischen diesen Räumen, oder vielmehr der breite Durchgang, den ja ein Säulenpaar verkleidet, ist hier nicht wie sonst nahe der Fensterwand gelegt, sondern nach der Mitte verschoben, um die Zusammengehörigkeit zu betonen. So entsteht ein Durchblick, und der Beschauer gewinnt Raum, um die beiden größten Bilder, die Gefilde der Seligen und die Beweinung Christi, zurücktretend aus genügender Entfernung zu genießen. Durch diese Anordnung unterscheiden sich die beiden ersten Räume wohltuend von dem folgenden Feuerbachsaal, der allzu schmal und langgestreckt wirkt. Auch für die Beleuchtung der Langwände ist die große Tiefe nicht von Vorteil, und es ergab sich die Notwendigkeit, die Bilder schräg zu stellen, um ihnen genügendes Licht zu geben. Das nimmt wiederum der Wand im ganzen etwas von ihrer Geschlossenheit und Ruhe. Man müßte es tadeln, handelte es sich um ein neues Gebäude. Aber die Raumverhältnisse waren durch den bestehenden Bau gegeben, und es blieb nichts übrig, als die vorhandene Tiefe nach Möglichkeit auszunützen, da Behangfläche gewonnen werden mußte.

Diesen ersten drei Sälen folgt der Maréesraum, der sich in zwei Teile zerlegt. Die ursprüngliche Anlage führte zu dieser Gruppierung, und es ist aus der Not eine Tugend gemacht worden, indem das rückwärtige Raumkompartiment durch Stufen erhöht und zu einer tiefen Nische gemacht wurde, in deren Hintergrund das Triptychon des Parisurteils Platz fand. An den weißvertäfelten Seitenwänden hängen ein paar Zeichnungen von Marées und Feuerbach. In dem Vorraum sind die übrigen Gemälde untergebracht, vor allem die großen Entwürfe zu den Wandgemälden des Neapler Aquariums. Mit der Aufstellung dieses Schatzes von Werken des Hans von Marées, die schon seit einer Reihe von Jahren in der Nationalgalerie lagern, ist einem langgehegten Wunsche aller Berliner Kunstfreunde endlich Genüge geschehen, und es ist eines der größten Verdienste dieser Neuordnung, daß Marées nun gleichberechtigt neben seinen Gesinnungsgenossen steht. Im einzelnen wird hier noch zu bessern sein. Die Dekoration der Nische, in der das Triptychon steht, spricht noch zu laut. Das Gold wird gedämpft werden. Aber der festliche Charakter dieser Reihe mit den roten Wandstoffen, den vorsichtig abgestimmten Goldornamenten und dem vornehm wirkenden Marmorfußboden stimmt zu dem Charakter der Kunstwerke und fügt sich zugleich der architektonischen Haltung des Gebäudes sehr wohl ein.

Der Besucher, der diese vier Räume durchwandert hat, gelangt nun in eine andere Welt. Von Böcklin zu Feuerbach, von Feuerbach zu Marées ist der Weg nicht weit, von hier zu Menzel führt keine Brücke, und die Architektur ist dafür gleichsam ein Symbol. Acht Stufen führen hinauf zu fünf kleinen und niederen, ovalen Räumen, die schräg zu einander orientiert sind und mit verschieden angeordneten Türen malerische Durchblicke gewähren. Ein schönes Grün bekleidet die Wände. Das Gold der Ornamente und der abgerundeten Türrahmen ist leuchtender, spricht lauter mit, und die größere Zahl der Rahmen um die kleineren Bilder verstärkt den Eindruck einer festlichen Pracht. Man erkennt die alte Apsis mit ihren unwirtlichen Kabinetten, in die man nacheinander aus einem halbdunklen Zentralraum direkt gegen das blendende Licht der hohen Fenster eintrat, nicht wieder in diesen wohlproportionierten Ovalen. Der Fußboden ist bedeutend höher gelegt worden, und zugleich sind wie in allen übrigen Räumen die Decken niedriger gezogen, um die schachtartige Form der alten Apsidenkabinette auf ein wohnliches Maß zu bringen. Zudem ist in der Höhe leicht gewechselt, um nach der Mitte eine Steigerung zu erzielen, wo nun ein Ehrenraum entsteht, dessen rückwärtige Nische die Menzelbüste von Begas einnimmt. Die ovale Form der Kabinette ergab sich aus der Rücksichtnahme auf die Lichtführung, und zugleich entstand damit eine für die Werke Menzels besonders geeignete Raumbildung, die aber verständigerweise nicht zu spielerischen Effekten genutzt wurde, wie es nahegelegen hätte, da der Gedanke an Räume des 18. Jahrhunderts leicht wachgerufen wird. Es ist sehr zu

loben, daß trotzdem die Grundstimmung des Gebäudes auch hier beibehalten wurde. Nur die Nische mit der Büste wirkt noch ein wenig aufdringlich. Hier läßt sich leicht etwas abdämpfen, damit die Bilder nicht übertönt werden.

Die fünf Räume der Apsis bilden für sich ein abgeschlossenes Ganzes. Der Gedanke des Menzelmuseums ist hier innerhalb des Gebäudes in einer sehr glücklichen Weise verwirklicht. Die zwei Kabinette zu Seiten der Mitte dienen der Ausstellung einer kleinen Zahl aus den reichen Beständen an Zeichnungen des Meisters, die die Galerie besitzt. Es entsteht dadurch eine angenehme Abwechslung in der Folge der Bildersäle. Und besser als in den leicht ermüdenden Zeichnungsgalerien wird der Beschauer hier zum Genuß ausgewählter Proben Menzelscher Griffelkunst angeregt. Wieder wie in den Böcklinsälen sind die großen Bilder so gehängt, daß sie durch die Tür bereits aus dem Nebenraum betrachtet werden können. So empfängt den Besucher das Flötenkonzert, im Mittelsaal hängt die Tafelrunde in Sanssouci, und im letzten entläßt ihn das Eisenwalzwerk in das Reich der realistischen Malerei vom Ende des 19. Jahrhunderts. Nur die Ansprache von Leuthen fehlt. Sie ist zu umfangreich und würde die Proportionen der Räume zerstören. Ebenso wie Feuerbachs Konzert fand sie darum im ersten Stockwerk Platz in dem vorderen Corneliussaal, wo auch das Gastmahl des Platon nun würdiger aufgestellt ist als ehemals im Treppenhause.

Aus den Menzelkabinetten die Stufen hinabsteigend, gelangt der Besucher in den zweigeteilten Raum, der dem Maréessaale entspricht, die erhöhte Nische ist hier ganz weiß gehalten, und in die Vertäfelung sind die dekorativen Gemälde Max Klingers eingelassen, die so ihrem ursprünglichen Sinne gemäß zu bester Wirkung gebracht sind. Wie drüben dient auch hier die Nische zugleich der Ausstellung einer kleinen Zahl gewählter Zeichnungen. Klinger selbst, Liebermann, Leibl und andere Künstler dieser Reihe kommen mit ein paar Proben zu Worte. Und wenn erst die Zeichnungssammlung der Galerie im bisherigen Raume der Casa Bartholdy-Fresken würdig untergebracht sein wird, werden die ausgestellten Blätter gewiß manchen Besucher locken, hier in besserer Ruhe, als sie der jetzige Durchgangsraum im dritten Stockwerk gewährt, sich in die Schätze der Mappen zu vertiefen.

Der Hauptraum vor der Klingernische gehört Leibl. Es ist nicht ganz glücklich, daß er durch diese Anordnung gleichsam auf den Vorplatz verwiesen wird und keine eigentlich repräsentative Wand erhielt, auch über den hellen Ton der Bespannung ließe sich streiten. Aber diese ganze Reihe trägt im Gegensatz zu der anderen etwas den Charakter des provisorischen, und das läßt sich damit begründen, daß hier, wo es in das Gebiet der Lebenden hinübergeht, alles mehr beweglich und mehr im Fluß zu sein hat als drüben, wo feste Museumsbestände zu dauernder Aufstellung gelangten. Auf Leibl folgen Trübner und Schuch, weiter Liebermann und Uhde und schließlich die übrigen Künstler des Kreises. Es ist im Verhältnis wenig Raum, und wenn man denkt, daß hier der Zuwachs der Modernen sich entfalten soll, so wird man bedenklich, denn es bleibt so wenig Ellbogenfreiheit, daß kaum für das eine oder das andere Werk Platz geschaffen werden kann. Und doch ist etwa Liebermann mit drei alten Werken und einer kleinen Landschaft der neueren Zeit nur ganz unzureichend vertreten. und es fehlen noch viele Namen, die man um so mehr vermißt, wenn man andere dagegenhält, die Einlaß fanden.

Auch das sind Bedenken, die niemand besser kennt als der Direktor der Galerie. Und gerade dieser Umbau, der dem Hause eine endgültige Gestalt zu geben versucht und sich darum nicht mit leichter Scheinarchitektur begnügte, sondern solide und in würdigem Material gebildet ist, zeigt es jedem, der sehen kann, wie not es tut, an eine Galerie der Lebenden zu denken, nachdem dieses Haus nun als das Museum des deutschen 19. Jahrhunderts seine Bestimmung gefunden hat. Justi nennt die östliche Flucht der vier Säle die Leibl-Reihe, und als solche muß sie in Zukunft den Schlußstein des Gebäudes bilden. Mit Trübner, Schuch, Haider, Alt, Sperl, Hagemeister bildet Leibl hier eine feste, geschlossene Gruppe. Liebermann und die Seinen gehören nicht mehr dazu. Die Vereinigung kann nur als ein Provisorium gelten. Und da nun für die Deutsch-Römer, für Menzel, für Leibl eine geschlossene, historische Galerie entstand, fordern um so dringender die anderen ihr Recht, die aus dem Hause gleichsam hinausgedrängt wurden.

Andere Pläne machen die Erfüllung dieses Wunsches fürs erste illusorisch. Aber das ist kein Schaden, wenn nur die Sammeltätigkeit schon heute das endliche Ziel im Auge behält. Ein leeres Haus verführt leicht zu raschen Käufen. Es hat sein Gutes, wenn erst die Bestände sich sammeln und später ihnen das Heim geschaffen wird. Aber auch für die zeitweilige Aufstellung neuer Erwerbungen dieser künftigen Galerie wird der Raum nun beschränkt, da im Erdgeschoß fast alle Plätze für immer vergeben sind. Daran sollte bei der weiteren Gestaltung der oberen Geschosse gedacht werden, falls nicht an anderer Stelle Rat geschaffen werden kann.

Es braucht nicht nochmals gesagt zu werden, daß alle Bedenken, die geäußert werden könnten, niemandem besser bewußt sind, als denen, die mit kluger Sorgfalt die Umbauten der Nationalgalerie gestalteten. Justi selbst erwägt sie in einer kleinen Schrift, die nochmals die Leitsätze darlegt, denen er folgte. Er spricht da von der Entstehung des Gebäudes, das ursprünglich ganz anderen Zwecken dienen sollte, das als Festhalle geplant war innerhalb einer großzügigen Baugestaltung von Lustgarten und Museumsinsel. Die Träume Friedrich Wilhelms IV. wurden nicht verwirklicht. Die Nationalgalerie war nur ein schließlicher Kompromiß, und der Gedanke eines großen Camposanto, den Cornelius mit Fresken schmücken sollte, wurde in den zwei großen Kartonsälen, die den Kern des Gebäudes bilden, gleichsam eingesargt. Anbauten würden die architektonische Wirkung zerstören und damit einen der charakter-

vollsten Plätze Berlins. Umbauten müssen den ursprünglichen Sinn des Gebäudes vernichten, ohne es doch zu einer Galerie im modernen Sinne machen zu können. So mußte man sich mit vorsichtigen Einbauten behelfen, die überall das Vorhandene schonen und in späterer Zeit, wenn der Wunsch auftauchen sollte, das Gebäude in seiner alten Form wiederherzustellen, leicht beseitigt werden können. Diesen pietätvollen Gedanken darf man nicht vergessen, wenn man das Erreichte beurteilt, und unter dieser Voraussetzung wird dem Geschaffenen niemand die Anerkennung verweigern. Der naive Besucher aber, der nichts von dem alten Grundriß und seiner Umbildung weiß, wird ein Museum finden, das ihn zum Verweilen und zum Genuß ladet. Man kann es dieser neuen Nationalgalerie prophezeien, daß sie sich die Gunst des Publikums rasch erobern wird, und die Menschen zum Kunstgenuß zu leiten, ist die vornehmste Aufgabe jedes Museums.

## NEKROLOGE

**Lichtwarkfeier** am 13. März. Im großen Saal der Musikhalle in Hamburg, der für die ernste Erinnerungsfeier durch stimmungsvolle Einrahmung des Rednerpultes mit einer Scheidewand in Dunkelviolett, mit Lebensbäumen und Lorbeerkränzen zu beiden Seiten, eine passende Einkleidung zeigte, hat Hamburg dem zu früh verlorenen Bürger die letzte Ehrung erwiesen. Orgeltöne, gedämpft, anschwellend und verklingend, leiteten die Feier ein, dann sang der Lehrer-Gesangverein zu Mozarts »Isis und Osiris«-Chor einen neuen Text, den Richard Dehmel gespendet hatte:

Gebet um Erleuchtung

O Lichtgeist aller Seelen, hilf uns hoffen!
Wir seh'n die Welt, den Himmel sehn wir offen,
Doch ach, verschleiert sind uns deine Ziele;
Du bist nur einer, wir sind viele, viele.
Wir geh'n dahin
Voll Dämmersinn,
Fußtapfen nur
Von deiner Spur,
Freund, Freund, Freund,
Immer einer vom Andern gehemmt,
Stets voller Wahn
Möchten gern einander nah'n;
Hilf uns, jeden Schritt zu weih'n
Ewiger, Deinem Werk allein!

Darnach hielt Erich Marcks die Gedenkrede, ein lichtvolles Stück hamburgisch-deutscher Kulturgeschichte, welche in Kürze als selbständige Schrift im Druck erscheinen soll. Die Gestalt und Wesenheit, Einheit und Vielartigkeit, Mannheit und Zartheit und nie sich genug tuende Rastlosigkeit Lichtwarks im Sorgen um das Ganze: diese plastischen Züge brachte Erich Marcks schön zum Bewußtsein. Der vollbesetzte Riesensaal hatte die zahlreichen Freunde des Geschiedenen fast vollzählig versammelt; sie nahmen die Rede und die musikalischen Darbietungen schweigend würdig und tief ergriffen auf. *Schölermann.*

* **Artur Bendrat** †. In Dresden ist am 1. März im Alter von fast 42 Jahren der Maler Artur Bendrat gestorben, der seit zwei Jahren wegen geistiger Erkrankung in einer Heilanstalt untergebracht war. Bendrat stammte aus Danzig und war Schüler Gotthardt Kühls in Dresden. Mit Ferdinand Dorsch und anderen jüngeren Künstlern, meist auch Schülern von Kühl, gründete er seinerzeit die Kunstvereinigung Elbier in Dresden. Er war vor allem Architekturmaler und entnahm die Motive seiner Bilder besonders seiner Heimatstadt Danzig. Die ehrwürdige Marienkirche, die alten Patrizierhäuser und alle die malerischen Blicke, deren ein aufmerksames Malerauge in der alten Hauptstadt immer neue entdeckt, hat Bendrat immer von neuem in dem kräftigen wirksamen Impressionismus der Kühlschule gemalt. Auch Westpreußen hat ihm — für eine Mappe von Lithographien — mancherlei Motive geliefert. Für das Bielsche Stift auf Obernitz a. S. malte er vier Fresken, für das neue Dresdner Ständehaus ein Gemälde von Meißen mit der Albrechtsburg. Ein kräftiges, künstlerisches Talent ist mit Artur Bendrat zu früh dahingegangen.

## PERSONALIEN

Dr. **Walter Friedländer,** der mit einem Werke über das Kasino Papst Pius' IV. hervorgetreten ist, hat sich auf Grund einer Arbeit über Nicolas Poussin als Privatdozent für neuere Kunstgeschichte an der Universität Freiburg i. Br. habilitiert. — Ferner habilitierte sich Dr. **Oskar Fischel,** auf dessen großes Werk über die Zeichnungen Raffaels an dieser Stelle ausführlich hingewiesen wurde, an der Berliner Universität und Dr. **V. C. Habicht** mit einer Probevorlesung über das Volkstümliche in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts an der Kgl. Technischen Hochschule in Hannover.

* **Bestelmeyer und Wrba.** Der Dresdner Akademie-Professor German Bestelmeyer wurde zum Stadtbaurat in Hannover gewählt, eine Stellung, die ihm ein hohes Einkommen und ebenso reiche künstlerische Beschäftigung ohne Überladung mit Verwaltungsgeschäften verbürgte. Bestelmeyer hat indes diese Stellung abgelehnt, als ihm die sächsische Regierung den Titel Geheimer Rat und einen größeren Staatsauftrag zusagte. Er bleibt also in Dresden. Diese Ernennung und Bevorzugung hat nun aber diejenigen Kollegen Bestelmeyers, die viel längere Zeit in Dresden im Amte sind, die auch schon ihr Können hier betätigt haben, was Bestelmeyer noch nicht getan hat, begreiflicherweise stark verstimmt. Der Bildhauer Prof. Georg Wrba hat infolgedessen beschlossen, seine akademische Stellung in Dresden aufzugeben und wieder nach München zurückzukehren, von wo er vor sieben Jahren nach Dresden gekommen ist. Natürlich sind darüber alle Kunstfreunde in Dresden in starke Erregung geraten, einerseits weil sie Wrba als Künstler und Lehrer überaus hoch schätzen und seinen Weggang von Dresden als einen noch weit schwereren Verlust betrachten müssen, als den so glücklich abgewendeten, andererseits weil sie in der Bevorzugung Bestelmeyers in der Tat eine starke Zurücksetzung Wrbas (wie auch Otto Gußmanns) sehen. Cornelius Gurlitt hat diesem Empfinden Worte gegeben in einem Aufsehen erregenden Artikel, den er in einer Dresdner Tageszeitung veröffentlicht hat. Er behandelt darin nur kurz den Einzelfall, geißelt aber in längeren Ausführungen die Sucht nach Titeln und Orden, die unter den akademischen Künstlern eingerissen, gerade da aber ganz unangebracht sei, weil Titel und Orden mit dem Wesen der Kunst nichts zu tun haben. Gurlitt findet es wenig angemessen, das »Titelsystem der Beamtenschaft auf die Männer zu übertragen, deren Hauptamt nicht der Unterricht, die Lehrtätigkeit an einer Anstalt, sondern das freie Schaffen ist, für die also der entscheidende Rang außerhalb des Dienstes erworben wird« . . . »Die gelehrten Techniker und Künstler, die neben ihrer freien Betätigung in ihrem Fach ein staatliches Amt übernehmen, sollten sich damit befriedigen, die Amtsbezeichnung ihren Namen beizufügen als Lehrer der und der Anstalt.« (Vorbildlich in dieser Beziehung

sind bekanntlich die Professoren der Universität Straßburg, denen auf ihren Wunsch Titel und Orden nicht verliehen werden.) Gurlitt bezeichnet es schließlich als das allein Richtige, die Titel auch an die staatlichen Künstlerbeamten nur nach dem Dienstalter zu verleihen, also nicht, wie dies im Falle Bestelmeyer geschehen ist, einen im Dienste weit jüngeren Künstler im Range zu bevorzugen, was nur Verstimmung und Unzuträglichkeiten mit sich bringt. Bekannt ist ja in Dresden besonders der frühere Fall, daß in den Sitzungen der Kommission für Erhaltung der Kunstaltertümer die Sitzordnung nach der Hofrangordnung eingeführt wurde, was zum Ausscheiden eines hervorragenden Dresdner Architekten aus der Kommission führte. Man ist nun in Dresden gespannt, wie sich die Angelegenheit Wrba weiter entwickeln wird. Wrba ist nicht titelbedürftig, aber er wünscht allerdings, daß man ihm endlich den staatlichen Auftrag zukommen lasse, den man ihm bei seiner Berufung nach Dresden verheißen hat. Einstweilen hat die Angelegenheit noch etwas Zeit, denn Wrba hat noch ein Jahr an dem großen Dresdner Reiterdenkmal für König Georg zu tun, dessen Ausführung er sich im Wettbewerb erworben hat. Im übrigen hat er sein ausgezeichnetes Können durch eine ganze Reihe von hervorragenden Werken an den Tag gelegt, zuletzt noch durch den gesamten plastischen Schmuck des Italienischen Dörfchens, der ihn erneut als einen Meister der angewandten Kunst, der Plastik im Dienste der Architektur offenbart hat. Er hat damit die große Tradition der Meister des Barock- und Rokokostils wieder aufgenommen, die gerade in Dresden durch so bedeutsame Leistungen vertreten ist. Dies gilt aber nicht etwa für die Formen, denn in diesen ist Wrba ein durchaus selbständiger Künstler ganz eigener Art. Auch als Restaurator des Zwingers hat sich Wrba große Verdienste erworben, nicht minder durch andre freiwillige Arbeiten, wie die Denkmünzen für die Jubiläen der Akademien zu Dresden und Leipzig, durch die kolossale Athena für die Dresdner Jubiläumsfeier u. a. Wrbas Weggang — wir wiederholen es — würde ein unersetzlicher Verlust für Dresden sein. Noch weit weniger als im Falle Bestelmeyer wäre es wünschenswert, wenn der Vorstand des Bildhauerateliers an der kgl. Kunstakademie, der Lehrer unserer jungen Bildhauer schon wieder wechselte.

*m.*

## AUSGRABUNGEN

**Die Ausgrabungen des New Yorker Metropolitan Museums in Ägypten.** Das Januar-Bulletin of the Metropolitan Museum of Art in New York bringt einen von zahlreichen Plänen und Abbildungen begleiteten Bericht über die von diesem Museum im Jahre 1912/13 an der Stätte des alten Theben ausgeführten Ausgrabungen. Wie üblich, ist in diesem musterhaften Museumsorgan die Arbeit des Museums auf dem Ausgrabungsfelde in anregender Weise geschildert. Überhaupt verstehen es die amerikanischen Bulletins, das New Yorker wie das Bostoner, ihren Gönnern und den fremden Interessenten die Berichte über Museums- und Ausgrabungstätigkeit in so trefflicher Weise vorzulegen, daß man die Liberalität der Bürger für ihre Museen wohl verstehen kann. Es ist einfach vorbildlich, wie das Wissenschaftliche in diesen Berichten durchaus gewahrt ist und im Stil und in der Hervorhebung von gewissen Einzelheiten die Absicht zu gebildeten und interessierten, wenn auch nicht wissenschaftlichen, Lesern zu sprechen, stets hervortritt.

Von den Ausgrabungen des Metropolitan Museums zu Lisht und in der Oase von Kharga war an dieser Stelle seinerzeit ausführlich die Rede. Die letzten drei Jahre konnte das New Yorker Museum Expeditionen nach Luxor führen. Die Konzession des Museums ging unter anderem auf ein Gebiet auf dem andern Ufer des Nils in dem, von den Arabern Assassif genannten Tal. Da diese Area über $1^1/_2$ Quadratkilometer betrug, so war es nicht leicht, zu entscheiden, wo man beginnen sollte. In dem Tempel und den Begräbnisstätten der Mentuhoteps, jener Fürsten, welche die thebanische Macht gegründet haben, hatten andere Ausgrabungsexpeditionen alles getan, was geschehen konnte; aber die Avenue oder der Dammweg, der vom Niltal zu dem berühmten Tempel der Hatshepsut führte und auf dem heutzutage die Touristen von den kultivierten Feldern bis zu dem Tempel hinauffahren, war noch nicht bekannt. Jedoch, nach den Ausgrabungen der Pyramidentempel des alten Reichs und nach den Ausgrabungen der Amerikaner bei den Pyramiden von Lisht aus dem mittleren Reich, die nur ein oder zwei Generationen nach dem Mentuhotep-Tempel entstanden sind, konnte es kein Zweifel mehr sein, daß Taltempel und Dammweg zum Grabtempel bei allen früheren königlichen Gräbern vorhanden gewesen sein mußten.

Die Amerikaner beschlossen, ihre Ausgrabungen am Ende des Mentuhotep-Dammweges nächst dem kultivierten Land zu beginnen. Sie wollten möglichst den Taltempel finden, und sich so bis zu dem Haupttempel nach Der-el-Bahari hinaufarbeiten, wobei der Schutt gegen das kultivierte Land hin abgeladen werden sollte. Ehe man mit der Arbeit begann, war der alte Graben an dem Ende des unteren Teiles des Dammweges sichtbar und unter den Bäumen sah man einen gewaltigen Granitblock bei Bäumen, den man als einen Teil des Taltempels ansah. Hier auf der Nordseite des Dammweges begann die Arbeit. Schon nach einem Tage stieß man auf Steine in situ an der Basis des Grabens, die den Steinen von der Umwallung des Mentuhotep-Tempels zu Der-el-Bahari durchaus glichen. So war man sicher, eine Struktur aus der XI. Dynastie an einer Stelle gefunden zu haben, wo man vorher daran nicht gedacht hatte. Man mußte aber die Arbeit wieder aufgeben, denn man fand darüber ungefähr 100 Gräber aus der ptolemäischen Periode, die um die Zeit um 200 vor Chr. beginnen. Auf diese Weise konnte man wenigstens die noch wenig bekannten thebanischen Gräber aus dieser Zeit studieren. Gewöhnlich standen zur Seite des Eingangs eines gewölbten Ganges große Tongefäße in Gestellen, in denen wieder andere Töpfe, Wasserkrüge und Lampen bewahrt waren. Unter den Töpfereien fanden sich auch große Gefäße, die mit Blumen und Palmetten dekoriert waren und die man daraufhin jetzt einige Jahrhunderte früher datieren kann, als man bis jetzt angenommen hat. Auch canopische Krüge mit den üblichen vier Genienhäuptern, welche den Toten zu beschirmen hatten, wurden gefunden. Nachdem diese ptolemäische Schicht weggeräumt war, kam man wieder auf die Kalksteinmauer, die wahrscheinlich schon in der Zeit der Königin Hatshepsut mit Schutt zugeworfen war. Diese Mauer wurde auf 130 m untersucht, sie war gegen das kultivierte Land hin auf der Ostseite zerstört, reichte aber auf der Westseite über das von den Amerikanern in diesem Jahre ins Auge gefaßte Ausgrabungsgebiet hinaus. Die Mauer war 2,60 m hoch und aus feinkörnigem weißen Kalkstein in überaus sorgfältiger Weise zusammengesetzt. Die Steinmetzzeichen wiesen auf Mentuhotep. Zur Seite waren Gräber in die Felsen geschnitten, die 1000 Jahre nach Mentuhoteps Periode angelegt waren. Die Besucher dieser Gräber verherrlichten die damals zutage getretene Mauer des Dammweges mit den, auch in Ägypten so häufigen »Kieselackinschriften«, welche Bezeichnung ja seit Puchstein wissenschaftlich erlaubt geworden ist. Neben diesem Mauerzug fanden sich runde Öffnungen im Felsen, die zu den interessantesten Funden dieser Ausgrabungssaison gehören. Es waren in den Felsen

fast 10 m tief gebohrte Löcher, die nachher mit gutem schwarzen Schlamm ausgefüllt waren. Nach und nach kam man darauf, daß diese Bohrlöcher zum Einpflanzen von Bäumen gedient hatten. Denn es zeigten sich sowohl Wurzelteile wie Baumstümpfe. Jedes derartige Loch umfaßte einen von einem niedrigen Ziegelwall umgebenen Baum, der also sozusagen in einem »Baumtopf« stand.

Nachdem die Amerikaner den Nordlauf des Dammweges so rasch hatten fixieren können, teilten sie ihre Arbeiter und ließen die eine Hälfte den Graben im Osten und Nordosten verfolgen, während die andere Hälfte nach Süden zu arbeitete. Hier fand man wohl den Graben, aber auch das Ende eines Kalksteinpflasters (Plattenbodens) hoch über dem Niveau der Mentuhotep-Periode. Es muß ein sehr großes Gebäude hier gestanden haben, welches die Arbeit im Süden vorerst hemmte. — In der gleichen Lage mußte während der 12. Dynastie ein großes Grab mit einem Portikus gegen den Dammweggraben auf dieser südlichen Seite errichtet worden sein. Der Portikus war zusammengefallen und die Hauptgrabkammer war geplündert und leer, aber ein anderer Schacht am Portikus führte in eine bereits zusammengefallene Grabkammer; und hier wurden Töpfereien, zwei blaue Marmorvasen und eine ganze Reihe von Schmuckgegenständen in Silber, Amethyst, Lapislazuli und Karneol gefunden. Es sind Halsketten, Tiernachbildungen, Perlen aus Halbedelsteinen usw.

Auf der Nordseite des Dammweggrabens kam man zu der Annahme, daß dieser Graben in der Nähe des kultivierten Landes sich stark verbreitern würde. Jetzt fand man bei an diesen Punkten begonnenen Ausgrabungen eine kleine Ziegelpyramide mit ihrer Kapelle und einer Reihe von Gräbern gegen den Einschnitt gerichtet, so daß man sie also auf eine spätere Zeit als den Graben datieren durfte. Eine der Grabkapellen gegenüber dem Graben zeigt noch Spuren von Dekorationen aus der 17. oder 18. Dynastie. Einige konische Grabbeigaben waren mit Namen der ursprünglichen Grabbesitzer gezeichnet, darunter ein Hohepriester des Amon, der Kanzler Tehuti, der unter Ahmes I., dem ersten König der 18. Dynastie gelebt hat. Ein anderer genannter Amonpriester lebte unter Amenhotep I. So sind diese Gräber in die Zeit von 1580 bis 1540 v. Chr. zu datieren und die Erweiterung des Einschnittes muß schon vorher und zwar wahrscheinlich zur Zeit der Erbauung des Dammweges stattgefunden haben.

Die mittlere Straße des Dammweges ist noch nicht aufgefunden, aber es ist kein Zweifel, daß Bäume — die ganze Länge der Avenue entlang — sie einschlossen, und daß sie höchstwahrscheinlich von Statuen des Mentuhotep als Osiris, wie der Egypt Exploration Fund früher eine solche an dem Grabtempel des Mentuhotep gefunden hatte, flankiert gewesen ist.

Der Taltempel muß jenseits der jetzigen Grenze der Wüste unter jetzt kultiviertem Grund gelegen haben. Hier hört allerdings die Konzession der Amerikaner auf, aber sie bezweifeln nicht, mit den Grundbesitzern eine Abmachung für Ausgrabungen nach dem Taltempel treffen zu können. Die Gründe, die eine Lokalisierung an dieser Stelle bedingen, sind erstens der Fund einer Statue des Amenemhat III. aus der 12. Dynastie in schwarzem Granit, zweitens die Erweiterung des Dammweges zu einer Plattform und drittens die Sichtung von Gräbern aus dem mittleren Reich, in denen die Hofleute sich im Tode wie zu Lebzeiten auch um ihre toten Fürsten gruppierten. Die Anlage dieser um 2100 v. Chr. enstandenen Bauten muß eine gewaltige und imponierende gewesen sein. Um jene Zeit lag das Niltal einige Meter tiefer als heutzutage, und der noch auszugrabende Taltempel, der jetzt unter angebauten Feldern liegt, stand an dem Rande der Wüste. Von hier gingen die Prozessionen aus und stiegen den 1200 m langen Prozessionsweg in die Höhe bis zu dem ersten Pylonen. Der Dammweg war 17 m breit, die Weite der ganzen Avenue betrug nicht weniger als 90 m. In Zwischenräumen ragten Statuen des Königs als Totengott. Auf jeder Seite standen Baumreihen nahe aneinander, dazwischen blendende Kalksteinmauern, die über Hügel und Täler zu dem Vorhof des Totentempels führten.

Neben der Entdeckung des großen Dammweges, der um 2100 v. Chr. erbaut ist und als Zugang zu dem Tempel des Mentuhotep in Der-el-Bahari diente, hat die amerikanische Expedition des Metropolitan Museums noch einen weiteren großen Erfolg zu verzeichnen. Sie stieß auf den unvollendeten Totentempel des letzten der Ramseniden, eines der letzten Abkömmlinge der großen Erobererkönige von Theben, in dessen Tagen der Thron in die Hände der Priester vollständig überging und Thebens Macht als einzige Hauptstadt Ägytens für immer zu Ende ging. Die Stelle, an der die Amerikaner diesen gewaltigen, noch $^{1}/_{2}$mal größeren Tempel als der gewaltigste Totentempel in Theben ist, sichteten, war jener Granitblock unter den Bäumen, von denen oben die Rede war. Dieser gehörte, wie sich später zeigte, nicht zu Mentuhoteps Taltempel; denn man fand unter dem Granitblock Teile eines Reliefs mit Darstellungen von Taten Ramses II., wie er asiatische Völkerschaften schlug. Auch das in den Ausgrabungen des Dammweges geschilderte Kalksteinpflaster gehört zu dieser Ramsenidischen Tempelanlage. Das ganze weite Feld war hier mit Gebäudefundamenten bedeckt, zu denen Steinblock und Plattenbelag ebenfalls gehört haben. Diese Fundamente waren so genau zu erkennen, daß, trotzdem für andere Bauten alles von den Mauern weggeschleppt worden war, sich dennoch ein Grundplan dieses Tempels rekonstruieren ließ. Er gleicht in der Anlage durchwegs dem Tempel von Medinet Habu, welcher von Ramses III. als sein Totentempel am Rand der Wüste ungefähr 300 m südlich von dieser Stelle erbaut worden war. Gewaltige Pylonen an der Front führen in Medinet Habu zu zwei Höfen, die mit Papyrus-Bündel-Säulen und viereckigen Pilastern umgeben sind, an denen kolossale Osiris-Statuen Ramses III. stehen. Bis jetzt ist es den Amerikanern gelungen, den Pylonenbau und die zwei darauffolgenden Höfe des ähnlichen Baues in den Fundamenten festzustellen. Mit den weiteren Ausgrabungen wird zurzeit fortgefahren. — Es war nicht leicht, zu erkennen, für welchen König dieser Totentempel errichtet war. Die Funde sprachen sich nicht deutlich aus, der Ramsenide mußte nach dem Tode von Ramses III., der zu Beginn der 20. Dynastie starb, d. h. also nach dem 1167 v. Chr., geherrscht haben und mußte aus der 20. Dynastie selbst stammen, da die Priesterkönige der 21. Dynastie mit den Tempeln von Karnak, über welche sie herrschten, sich begnügt haben. Da man den Tempel Ramses III. zu Medinet Habu kennt und den des Ramses IV. in dem dem Lord Carnarvon konzessionierten Ausgrabungsgebiete weiß, da ein gleichzeitiger Papyrus erzählt, daß der Ramses V. und IV. zugehörige gemeinschaftliche Tempel fertig geworden ist, während der jetzt von den Amerikanern gesichtete, wie es scheint, nicht zur Vollendung kam, da endlich diejenigen Ramseniden, welche als der VII. und VIII. sowie X. und XI. bezeichnet werden, ganz ohne Bedeutung waren in ihren überaus kurzen Regierungszeiten, so bleiben nur Ramses IX., der von 1142 bis 1123, oder Ramses XII., der von 1118 bis 1069 v. Chr. regierte, als Tempelbauherren in Betracht zu ziehen, ohne daß man genau wissen kann, welcher von den beiden den Ruhm seiner Vorfahren in diesen gewaltigen Tempelanlagen nachzuahmen bestrebt gewesen ist. *M.*

## AUSSTELLUNGEN

**Dresden.** Unter Mitwirkung des Direktors der Kgl. Gemälde-Galerie Dr. Hans Posse und des zukünftigen Leiters der Bremer Kunsthalle Dr. Emil Waldmann bereitet die Galerie Ernst Arnold in Dresden eine **Ausstellung französischer Meister des 19. Jahrhunderts** vor. Die Eröffnung wird am 11. April erfolgen.

**Magdeburg.** Die Februar-Ausstellung im **Kunstverein** brachte vor allem Gemälde von Albin Egger-Lienz, die schon anderswo, so in Dresden und Berlin, gezeigt waren, doch für Magdeburg noch neu waren. Man muß gewiß das ernsthafte Streben und Wollen des Künstlers anerkennen, Monumentalität durch höchste Einfachheit und Steigerung des Ausdrucks zu erreichen, wenn auch manches Absichtliche, ein Hang zum Übertriebenen, zum Kraftmeiertum mit unterläuft. Egger-Lienz wird ja oft und gern mit Hodler verglichen; gewiß haben auch beide Künstler viel Gemeinsames, die monumentale Größe, die feierliche Gebärde und bis zum gewissen Grade auch das Arbeiten mit Übertreibungen. Zweifellos ist aber doch Hodler dem Egger-Lienz überlegen in der Durchbildung der Form, in dem harmonischen Fluß der Linien, ganz abgesehen von der starken Wirkung der Farbe. Neben dem ausgereiften, fertigen Künstler kann sich der junge Fritz Kistenmacher-Hamburg doch behaupten; er verspricht viel in seinen Werken, wenn er auch sich noch nicht entschieden hat, welcher Richtung er angehören will, und ohne Richtung scheint es heute doch nicht mehr zu gehen! Gibt er sich in seinen Straßenbildern und Stilleben als Impressionist, so will er in seinen Landschaften darüber hinauskommen, hier ist nicht die auflösende Tendenz, sondern das flächenhafte Zusammenhalten der Formen und Farben zu merken. Auch in seinen Porträts vereinigt er scharfe Naturbeobachtung und dekorative Flächenwirkung. Otto Altenkirchs Landschaften üben auf das große Publikum eine beträchtliche Anziehungskraft aus, und sicher ist ihnen auch bei einer geschickten Wahl des Motivs eine flüssige Behandlung und treffliche Darstellung der Beleuchtung namentlich nicht abzusprechen, und doch vermißt man etwas die große persönliche Note. Dasselbe wäre auch von den Radierungen des Ingwer Paulsen-Weimar zu sagen, die technisch sehr gut durchgebildet sind. Bei den Plastiken des Henryk Glicenstein-Rom fällt die geschickte Routine im Handwerklichen und Darstellerischen auf, aber doch scheint vieles nicht tief empfunden zu sein, und das Oberflächliche und Gesuchte in seiner Kunst vernichtet den ersten guten Eindruck.

**Offenbach a. M.** Der Verein für Kunstpflege und die Technischen Lehranstalten sind durch eine städtische Stiftung von Ausstellungsschränken usw. endlich in die Lage versetzt worden, Ausstellungen in größerem Maße zu veranstalten. Man hat nun mit einer sehr volkstümlichen **Ausstellung »Gut und Böse«** begonnen, einer Gegenüberstellung schlechter und geschmackvoller Gebrauchsgegenstände, die ihren Zweck der Geschmackserziehung weitester Kreise mit möglichster Drastik der Beweisgründe verfolgt. Die Idee war meines Wissens zum erstenmal in der Mannheimer Kunsthalle vor einigen Monaten, in kleinerem Maßstabe, verwirklicht worden. Der Gedanke der Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel ist ja nicht neu; er geht auf Schultze-Naumburg, J. A. Lux u. a. zurück, und Prof. G. Pazaurek hat im Stuttgarter Landesgewerbemuseum erstmalig eine Schreckenskammer realer »Geschmacksverirrungen« eingerichtet. Hier sind nun die beiden Strömungen vereinigt: Gebrauchsgegenstände in Wirklichkeit, und Kontraste des Guten und Schlechten. Die Ausstellung sagt »Gut und Böse«: weil in der Tat der Schund, die Nachahmung, die schlechten Witze und das Ornamentenfieber an Dingen des täglichen Gebrauchs nicht nur ästhetisch, sondern auch moralisch schlecht wirken und wir in Deutschland alle Ursache haben, dieses »Böse« mit Stumpf und Stil auszurotten, um unsere Qualitätsarbeit mit allen zu Gebote stehenden Mitteln zu fördern. Denn auf dem Siege, und zwar dem absoluten Siege unserer Veredelungsarbeit vor allem im Gebrauchsgerät beruht die Zukunft unserer Industrie und im weiteren Sinne unseres Volkes überhaupt: daß wir in Dingen des Geschmacks und der Qualität die führende Stellung auf dem Weltmarkt erobern, die uns nach der ungeheueren Anspannung unserer Energie in den letzten Jahrzehnten gebührt!

Darum erscheint die Ausstellung in gewissem Sinne vorbildlich und wird nicht nur von Einheimischen und Frankfurtern über Erwarten stark besucht, sondern bereits auch von mehreren Städten als geschlossenes Ganzes verlangt: weil sie den Qualitätsgedanken möglichst rein herausarbeitet und den Nachdruck nicht auf die »Gegenbeispiele« legt, sondern auf den Nachweis, daß Gebrauchsgegenstände durch klare handliche Form, Betonung des noblen Materialcharakters und den Wert der Arbeit ihre besondere Schönheit erhalten. In Schränken und Rahmen sind die guten wie die bösen Dinge reihenweise angeordnet, und so, daß jeweils dasselbe in trefflicher Ausführung genau über dem minderwertigen Exemplar steht. Beischriften mit gedrängten schlagenden Erläuterungen sind jedem Stück beigegeben und variieren den Hauptsatz nach allen Richtungen, da von Packungen, Aschenbechern und Seifenbehältern bis zu kostbaren Lederarbeiten, Porzellan, Möbeln und Wandschmuck kaum etwas fehlt, das man im Haushalt zu sehen bekommt.

Einen besonderen Ton erhält die Ausstellung durch die Beigabe spezifisch Offenbacher Erzeugnisse. Lederwie Metallwaren von einheimischem Fabrikat sind gut vertreten, und von den Technischen Lehranstalten weisen die Schülerarbeiten zweier Klassen auf die reiche und geschmackvolle Dekoration hin: Wandbemalungen der Dekorationsklasse Throll und farbig heitere Stickereien der Klasse M. Vogl. *P. F. Schmidt.*

## VERMISCHTES

**Wertzuwachssteuer auf Kunstwerke.** Während in Deutschland noch die Opportunität einer solchen Steuer diskutiert wird (vgl. Kunstchronik vom 6. März), ist in Frankreich ein diesbezüglicher Gesetzentwurf einstimmig von der Unterrichtskommission angenommen worden und hat alle Aussicht, in der Kammer durchzugehen. Sein Charakter und seine Fassung schließen aus, daß andere Verkäufe dadurch betroffen werden, als öffentliche Versteigerungen. Die Propaganda dazu ist von Künstlern ausgegangen, denen das Glück gelächelt hat, und die weniger begünstigten Kollegen zu einem gerechterweise ihnen zukommenden Anteil am Mehrerlös ihrer Werke verhelfen wollen. Der Entwurf sieht vor, daß, obgleich die Steuer progressiv ist, der Verkäufer in allen Fällen nur 1 % bezahlen muß, eine Abgabe, die den Kunsthandel kaum schädigen kann. Die Steuer beträgt 1 % bei einem Auktionspreis von 200—2000 Frs., bei über 2000 Frs. beträgt sie 2 %, bei über 10000 Frs. 3 %, bei über 50000 Frs. 4 %. Wer bezahlt die Prozentdifferenz? Der Auktionator selbst. In Frankreich haben die Auktionatoren (die commissaires-priseurs) eine gemeinschaftliche Kasse, die 3 % von jeder Auktion erhebt. Diese Kasse kommt also im wesentlichen für die neue Steuer auf. Ferner sollen an diesem Tribut sowohl die französischen wie die ausländischen Künstler Anteil haben. Eine Kommission, zusammengesetzt aus französischen und ausländischen Künstlern, soll zur Überwachung aller Kunstversteigerungen ge-

schaffen werden. Das macht zweifellos dieses Gesetz noch sympathischer. Schwieriger war, sich über den Begriff des Kunstwerkes selbst zu einigen. So lautet nun die Definition, die der Berichterstatter in den Gesetzentwurf einfügte: »Was das Kunstwerk charakterisiert, ist nicht das Urteil, das man darüber fällt, sondern der Zweck, den sein Urheber verfolgt. Der Künstler hat in seinem Bestreben scheitern können, der Versuch dazu ist dennoch vorhanden. Das Werk ist künstlerisch, wenn der Zweck künstlerisch ist. Es ist das persönliche, originale Erzeugnis des Künstlers.« Um für eine solche Steuer Stimmung zu machen, sind kürzlich bei der Versteigerung der Peau de l'Ours die Verkäufer, die freilich keine Kunsthändler, sondern Kunstliebhaber waren, übereingekommen, 20% des Reingewinnes den Künstlern, von denen sie Bilder hatten, oder ihren Angehörigen zukommen zu lassen. Vielleicht war es auch eine Reklame, immerhin auf humanitärer Grundlage. *A. D.*

## SAMMLUNGEN

Über den **Neubau für die modernen Gemälde der Dresdner Galerie** ist, soweit die städtischen Behörden Dresdens in Frage kommen, entschieden. Mit 40 gegen 39 Stimmen haben die Stadtverordneten 450000 M. dem Galerieneubau in den Zwingeranlagen bewilligt unter der Bedingung, daß sich die Regierung verpflichtet, die übrigen Teile der Anlagen dauernd unbebaut zu lassen. In der Sitzung der Stadtverordneten wurde mit Recht dort gekämpft für die Erhaltung der Grünfläche, der zahlreichen Bäume, die dem Galerieneubau zum Opfer fallen müssen. Die Furcht, daß gar kein Galerieneubau zustande kommen könnte, brachte schließlich die knappe Mehrheit zustande. Die Stadtverordneten sprachen noch den Wunsch aus, der Staat möge das Gebäude der Freimaurerlogen an der Ostra-Allee erwerben und auf dem so erweiterten Gelände des Herzogingartens die Bauten für die naturhistorischen und ethnographischen Sammlungen so errichten, daß sie städtebaulich mit dem Galerieneubau zusammengehen. — Nun muß noch der Landtag die geforderte Bausumme für den Galerieneubau bewilligen.

Die berühmte »**Venus mit dem Spiegel**« des **Velasquez** in der Londoner National Gallery ist durch eine Suffragette mittels einer Axt stark beschädigt worden. Indessen sind nach Ausspruch des Direktors die Verwüstungen, da die Schnitte gerade sind, wieder zu reparieren, so daß man auf eine Wiederherstellung des berühmten Kunstwerkes wohl rechnen darf.

**Oldenburg i. Gr.** Im vorigen Jahre hatte der Oldenburger Landtag, einem Angebote des Großherzogs folgend, beschlossen, die großherzoglichen naturgeschichtlichen, vorgeschichtlichen und kunstgewerblichen Sammlungen unentgeltlich in Staatsbesitz zu übernehmen. Von diesen Sammlungen befinden sich die beiden erstgenannten Abteilungen im »Naturhistorischen Museum« unter Leitung von Prof. Dr. Martin; die Sammlungen des Altertumskabinetts aber sind im Kunstgewerbemuseum (seit 1899) untergebracht. Das Kunstgewerbemuseum enthält außerdem die Sammlungen des Kunstgewerbevereins und der 1911 gegründeten Museumsgesellschaft und ist weiter unter Verwaltung des Kunstgewerbevereins geblieben. Durch unermüdliche Bemühungen gelang es dem Vereinsvorsitzenden, Ersten Staatsanwalt Riesebieter, der sich ja auch durch seine wertvollen Forschungen auf keramischem Gebiete ein Verdienst erworben hat, daß Oldenburg einen einheitlichen Kunstbesitz in seinem Kunstgewerbemuseum erhalten hat. Am 7. März hat der Landtag die Regierungsvorlage in allen Teilen angenommen und die Sammlungen der Vereine mit der ganzen Verwaltung verstaatlicht. Über die zukünftige Tätigkeit des Kunstgewerbevereins, der auf diese Weise seiner Hauptaufgabe enthoben ist, besteht noch kein Beschluß, nicht einmal eine Vermutung, weil die Ansichten der Mitglieder in diesem Punkte erheblich auseinandergehen.

Ein weiterer wichtiger Beschluß des Landtags ist der Neubau des Kunstgewerbemuseums. Das jetzige Gebäude ist mit Ausnahme einiger Anbauten und der Außenarchitektur ein Altoldenburger Patrizierhaus von etwa hundertjährigem Alter und muß als äußerst feuergefährlich gelten; dazu kommt die Undichtigkeit des Daches, ein Veralten und Versagen der Heizung und die Beschädigung einzelner Bauteile. Man kann es daher als ein Glück bezeichnen, daß der Landtag nicht den Wunsch vieler Oldenburger erfüllte, indem er auf den Entwurf eines Erweiterungsbaues einging, sondern einen Neubau auf einem anderen Platze beschloß. Die Annahme dieser Vorlage wurde allerdings dadurch erleichtert, daß die Oldenburger Landesbank für das jetzige Grundstück die Summe von 200000 Mark bot. Andererseits hat der Neubau die Unbequemlichkeit zur Folge, daß die Sammlungsstücke während der Bauzeit magaziniert werden müssen. Über den Neubau können wir schon berichten, daß ein Entwurf des Baurats Rauchheld-Oldenburg vorliegt und daß die Stadt in der Nähe der Galerie und der übrigen Bildungsanstalten einen Platz geschenkt hat. Die Anordnung und Einrichtung der Räume wird auf gemeinsamer Arbeit des Architekten und des Museumsdirektors Dr. Raspe beruhen, auch wird man sich die Erfahrungen bei anderen neueren Museumsbauten, z. B. in Darmstadt, Kiel, Kassel, zunutze machen.

Zur Entwicklungsgeschichte des Oldenburger Kunstgewerbemuseums sei erwähnt, daß seine Anfänge in einer kleinen Vorbildersammlung des Kunstgewerbevereins liegen. Der erste Direktor, Professor Narten aus Hannover, war gleichzeitig Leiter der mit dem Museum verbundenen kunstgewerblichen Zeichenschule. Verschiedene Anlässe hatten einen Rückgang dieser Einrichtung zur Folge, so daß heute Konservator R. tom Dieck hauptsächlich Maler und einige Damen während der Abendstunden des Winters unterrichtet. Es ist außerordentlich schwierig, hier etwas Brauchbares und alle Befriedigendes zu beschließen; der Verein wird sich damit zunächst zu befassen haben. Mit der Ausgestaltung des Museums hatte Professor Narten große Erfolge; es war noch die goldene Zeit des Sammelns zu günstigen Preisen, so daß sich sogar größere Ankäufe wie eine Schmiedeeisensammlung aus Ulmer Besitz ermöglichen ließen. Es soll auch nicht unerwähnt bleiben, daß das Oldenburger Museum im Wesentlichen ganz vor Fälschungen bewahrt blieb. Als dann der gesamte Inhalt des großherzoglichen Museums mit seinen wertvollen kirchlichen Bildwerken, nordwestdeutschen Möbeln, Messingarbeiten, Trachten und Kleinkunstwerken (darunter Elfenbeinschnitzereien, Plaketten, Wachsreliefs, Biskuitporzellanen usw.) in Verwaltung übernommen wurde, erreichte das Museum eine ansehnliche Höhe und überflügelte das ähnlich entwickelte Nachbarmuseum Bremen. Die Notwendigkeit einer Ordnung und übersichtlichen Aufstellung wurde 1910 erfüllt, als Professor Narten mit 70 Jahren nach erfolgreicher Arbeit in den Ruhestand trat; schon damals wurde es freilich offenbar, daß der ganze Bau für ein Museum nicht geeignet war und sich bei Feuersgefahr kaum hätte schützen lassen.

Für die Stadt Oldenburg, deren Oberbürgermeister Tappenbeck mit besonderer Tatkraft für die Bewilligung des Neubaues eingetreten war, wird das neue Kunstgewerbemuseum zweifellos eine nicht zu unterschätzende Sehenswürdigkeit und hoffentlich den Anfang eines allgemeinen regen Interesses am Kunstleben bilden, damit in

nicht ferner Zeit auch die kostbare Gemäldegalerie zu ihrem Rechte kommt. *Raspe.*

## VEREINE

⊙ In der Märzsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Sarre über das islamische Kunstgewerbe des 9. Jahrhunderts auf Grund der Ausgrabungen in Samarra. Die interessantesten Ergebnisse in dieser Hinsicht sind den Scherbenfunden zu danken, die ein ganz neues Licht auf die Geschichte der Keramik sowohl des östlichen wie des westlichen Asien werfen. Es ist durch die Funde einwandfrei erwiesen, daß chinesisches Porzellan und Steingut nach Samarra exportiert wurde. Sowohl reines weißes Porzellan wie ein seladonartiges Steingut kommt unter den Fundstücken vor. Da die Lebensdauer Samarras auf die kurze Spanne Zeit zwischen den Jahren 838 und 883 beschränkt ist, so ergibt sich für die viel diskutierte Frage der Erfindung des Porzellans in China ein fester Terminus ante quem. Besonders interessant ist es, daß ein in den Schriftquellen erwähnter Typus mit der Reliefdarstellung eines Fisches und Wellenlinien, die Wasser bedeuten, in einem Schalenboden vorkommt. Die Seladonscherben mit eingeritzten Rankenornamenten und Fischen unter der Glasur sind ganz analog den ähnlichen Stücken, die man aus Ostasien kennt. Eine dritte Art endlich ist auf weißem Grunde mit verlaufenden Farbflecken dekoriert. Hauptsächlich Grün kommt vor. Auch hierzu gibt es Analogien in Ostasien sowohl in Gefäßen wie den figürlichen Grabbeigaben. Die vielgenannten Reisschalen des Shōsōin bei Nara beweisen das Vorkommen der Gattung schon im 8. Jahrhundert. Gerade diese Gefäße scheinen für besonders kostbar gegolten zu haben, denn die Scherben fanden sich nur im Palaste, während weißes Porzellan auch in anderen Häusern vorkam.

Interessant ist es nun, zu verfolgen, wie die verschiedenen importierten Waren in heimischen Werkstätten nachgeahmt wurden. Der Scherben gestattet immer die Unterscheidung der Samarratöpferei von den chinesischen Gefäßen. Besonders gut gelang die Imitation der farbig dekorierten Gefäße. Ein Scherben mit leuchtend braungelben und grünen Flecken ahmt vorzüglich eine in China bekannte Gattung nach, von der in Samarra selbst bisher noch kein Beispiel zum Vorschein kam. Neben dieser Nachahmung östlicher Vorbilder produzierten die Töpferwerkstätten in Samarra aber auch eigene keramische Erzeugnisse. Vor allem besaßen sie bereits die Kenntnis der Lüsterglasur, und nirgends sind schönere und reichere Werke in der Technik entstanden. Die Vermutung, daß es sich ursprünglich um den Ersatz der verbotenen Edelmetallgeräte handelte, wird durch die charakteristische Metallform einer reliefgezierten Schale vollauf bestätigt. In vielen Nuancen wird die Lüsterfarbe abgewandelt bis zu einem leuchtenden Purpurrot.

Wie Samarra aus China importierte, so exportierte es nun auch seine eigenen Töpferwaren. In Fostat haben sich Scherben gefunden, die unzweideutig ihre Herkunft aus der gleichen Werkstatt wie die keramischen Erzeugnisse in Samarra verraten. Und ebensolche Stücke kamen in Cordoba und in Algier zum Vorschein. Pilgerzüge, die vom fernen Osten bis weit in den Westen den Verkehr innerhalb der gesamten islamischen Welt, deren Mittelpunkt in jener Zeit ja Samarra war, vermittelten, erklären ohne weiteres die an sich gewiß erstaunliche Tatsache.

Im Anschluß hieran legte Herr Walter Cohen die Photographie eines Fragmentes des Weltgerichtbildes von Colijn de Cotr vor, von dem Friedländer im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen bereits drei Stücke zusammenstellen konnte. Der neue Teil enthält die Darstellung der Hölle und ist im Besitz des Restaurators Fridt in Köln. Die Altartafel stammt aus der Kirche S. Alban in Köln.

## LITERATUR

**Rodins** schon lange erwartetes Buch **»Les Cathédrales de France«** ist nun erschienen (Librairie Armand Colin, Paris). Aus dem reichhaltigen Prachtwerk mit einer Einleitung über gotische Kunst von Charles Morice und 100 architektonischen Zeichnungen von Rodins Hand sei heute nur ein lyrisches Intermezzo zitiert, das Zeugnis davon ablege, wie alle Betrachtung vergangener Kunst bei Rodin aus dem Verarbeiten höchst gegenwärtiger Natureindrücke strömt:

Welche tiefe Freude für den gereiften Menschen, sein Leben zusammenzufassen im Erleben des Bewundernswerten!

Und sie sind alle bewunderungswürdig, die Ansichten der Natur. Es genügt zu lieben, um ihr Geheimnis zu durchdringen. Ein einziger Liebesgedanke, die Liebe zur Natur, hat mein Leben beherrscht.

Drei Mächte streiten miteinander, während ich auf der Straße dahinschreite: der Wind, die Wolke, die Sonne. Wind und Wolke sind Anhäufungen von Eifersucht und Gewaltsamkeit gegen die einzige Sonne, und ich fühle um sie herum die bösen Absichten dieser beiden Feinde.

Auf einem blassen Hintergrund von blauer und grauer Seide breiten die Winterbäume ihre Stickerei aus. Ein Zustand voll Kümmernis! Es ist Frühling dennoch.

Bald werden die Bäume schwarz wie ein Wald, bald treten sie auseinander und hellen sich auf. Ein Schauspiel für wen? Für niemand ... Für einen einzigen, der auf der Straße vorüberkommt. Die Straße selbst ist von Schleiern verschönt.

Die Bäume, die sie einfassen, ziehen sich in der Ferne schwarz zusammen: es ist ein Wald. Die schieferhaften, grau und naß gewordenen Wolken zwingen uns zurückzugehen, die Herrlichkeit dieser Straße mit Füßen zu treten: dieser via triumphalis der Fußgänger und Ochsentreiber.

Einen Augenblick hat sich die Sonne von der Straße entfernt. Aber sie kehrt wieder, ich fühle sie hinter mir atmen. Die Straße glänzt auf und erlöscht je nach der Laune der dunkeln oder hellen Wolken. Es ist ein gefleckter, wie Silber glänzender Tag — Louis XIV.-Stil.

Dieses Dorf in der Sonne eins mit dem Erdboden ...

Jetzt ist der Himmel schwarz und die Erde blaß und blond. Die Sonne hat ein weißliches Lächeln, und die Bäume — der Efeu erzittert. (Aus den Reisenotizen.) *A. D.*

Unter dem Titel **Frans Hals, Sein Leben und seine Werke** erscheint, voraussichtlich schon im Mai, herausgegeben von Wilhelm v. Bode, mit Text von Max J. Binder, im Verlage der Photographischen Gesellschaft in Berlin ein zweibändiges Werk in Folio, zweifarbig gedruckt, mit historischer Einleitung, einem vollständigen Katalogtext, einem Verzeichnis der noch vorhandenen Gemälde des Frans Hals nach den Orten und nahezu 300 Abbildungen in Photogravüre. Eine große Anzahl von Bildern des Frans Hals wird in diesem Werke überhaupt zum erstenmal veröffentlicht.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 27. 27. März 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## RÖMISCHER BRIEF

Monna Lisa del Giocondo hat diesen Winter nach den langen Sommerferien die Bewohner der ewigen Stadt wieder zu ernsten Kunstbetrachtungen bewogen, und man muß die Tausende von Menschen gesehen haben, die auch unter strömendem Regen stundenlang vor den Gittern der Galleria Borghese warteten, um zugelassen zu werden, um sich eine Idee dieser großen Begeisterung machen zu können. Wenn man auch bedenken mag, daß die Neugierde ihr gut Teil dabei hatte, so war es bei vielen, bei den meisten wirklicher Ernst. Die alte Bewunderung jedes Italieners, auch des kleinsten für die großen Meister der Nationalkunst, ist eben eine Kraft, die noch immer besteht und aus der noch manches zu hoffen ist. Die alte Gewohnheit, sich zwischen Kunstwerken zu bewegen, die Tradition, welche im kleinen Volke unumstoßbar ist, daß Italiens alte Kunst über alles in der Welt geht, trägt solche Früchte. Die kleinen Leute, die aus den entferntesten Stadtteilen am Weihnachtssonntag unter strömendem Regen nach Villa Borghese wanderten, um das Capolavoro di Leonardo zu bewundern, waren keine Menschen, die aus Pose sich diese Qual auferlegten, um nur einige Minuten vor dem Kunstwerk weilen zu können; es waren Menschen, die sich freuten, einmal in ihrem Leben das Bild sehen zu können, von dem sie immer gehört und gelesen hatten, und von allen Lippen tönte die Klage, wie schade es sei, das herrliche Werk wieder Frankreich zurückerstatten zu müssen. Die längsten Debatten wurden darüber geführt, ob es eigentlich recht sei, dem Nachbarlande, welches voll von hinweggeschleppten italienischen Kunstwerken sei, das Kleinod Leonardos wiederzugeben. Viele wollten es nicht glauben, daß König Franz es wirklich gekauft hätte für schweres Geld und protestierten.

Jedenfalls mußte jeder, der die ruhig lächelnde Monna Lisa in der Sala del Fauno auf der hohen Staffelei vor der dunkelgrünen Tapete sah, denken, wie heimisch sie da aussah, auch wenn draußen der Regen prasselte und der frostige Dezemberwind die gelben Blätter über den Rasen peitschte. Gerade in den Tagen, wo die Gioconda die allgemeine Aufmerksamkeit in Rom auf sich zog, eröffneten die Futuristen in Via del Tritone ihren ersten ständigen Salon in Italien mit einer Skulpturen-Ausstellung des Malers und Bildhauers Boccioni. Trotz allem interessierten sich doch eine ganze Menge Menschen für die eigentümliche Schaustellung und viele konnten nur beklagen, daß ein so talentierter, tüchtiger Plastiker wie Boccioni sich auf solche Irrwege führen läßt. Unter anderen ganz tollen Kompositionen hatte Boccioni eine Büste mit der Inschrift Donna + scala + luce (Frau + Treppe + Licht). Man sah die Büste einer alten Frau mit halbem Gesicht und vor dem Leib gefalteten mächtigen Händen. Auf dem Kopf zwei Häuser, in der Seite ein Treppengeländer, auf der linken Seite des Gesichts ein Lichtstrahl. Die meisten dachten wohl, es handle sich um eine Portiersfrau, aber darüber ist es mir nicht gelungen, eine eigene Meinung zu bilden, und ich glaube, daß es den meisten so gegangen ist, auch bei der »Projektion«, einer Flasche im leeren Raum, und bei anderen Kompositionen, in denen Boccioni förmlich Seiltänzerkunststücke mit zerhauenen Körperformen getrieben hatte.

Jetzt tagt im Futuristensalon eine Ausstellung von Malereien von Carrà, Russolo, Balla, Boccioni und anderen. Alle beklagen, daß Balla sich zu den Futuristen bekannt hat und seine alte, tüchtige Malkunst ganz und gar vernachlässigt, um sich in Malkünsten zu experimentieren, die man leichter mit einem kinematographischen Apparat erreichen würde. Eine Anzahl seiner alten Bilder hat er aber in der dreiundachtzigsten Ausstellung der alten Società degli amatori e cultori di belle arti in Via Nazionale ausgestellt. Diese Ausstellung, sowie die einer neuen Gruppe, die sich Probitas nennt, sind vor einigen Tagen eröffnet worden, da aber die Secessione ihre Säle noch verschlossen hält, so warte ich noch etwas mit meinem jährlichen Bericht darüber.

In diesen Tagen ist das Los der herrlichen Villa Aldobrandini, die mit ihren uralten Pinien und Cedern die Via Nazionale beherrscht, da, wo diese hart am Forum Trajanum die große Biegung macht, um Piazza di Venezia zu erreichen, entschieden worden. Nach langen Debatten zwischen Fürsten, Stadt und Kultusministerium ist man zu einer Vereinbarung gekommen, durch welche dem Fürsten erlaubt wird, in einem kleinen Teil der Villa, weit entfernt von den zwei Raumprospekten auf Via Nazionale, ein barockes Kasino zu erbauen. Damit verpflichtet der Fürst sich und seine Erben, die sonstige Form der Villa nie mehr zu ändern, so daß man damit das Gleiche erreicht wie in Villa Borghese, wo die so hart bekämpfte Errichtung des Hauses für das Internationale Ackerbauinstitut die Villa auf immer vor Neubauten und Abholzungen schützte. Am anderen Ende der Via Nazionale, Santa Maria degli Angeli gegenüber, ist im Zentrum des großen Schaubrunnens der Acqua Marcia der neue große Triton von Mario Rutelli, dem auch die wilden Najaden ihr Dasein verdanken, aufgestellt worden. Leider ist die Skulptur von beleidigendem Naturalismus und nicht für jeden Standpunkt berechnet, so daß der Beschauer wirkliche Unformen zu sehen bekommt, die sich ergeben durch Zu-

sammenwirken des Menschen und des Schuppenungeheuers, mit denen er ringt.

Die Reorganisation des alten Musaeum Kircherianum ist fast zu Ende geführt, und bald werden die neugeordneten Säle dem Publikum geöffnet werden. Man weiß aber noch nicht, ob das Museum den alten Namen behalten wird in der neuen Form, da die charakteristische Sammlung, die der Jesuitenpater Athanasius Kircher im siebzehnten Jahrhundert gegründet hatte, wie eben damals solche Raritätenkabinette gebildet wurden, nur noch dem Namen nach besteht. Damals gab es ausgestopfte Tiere darin, ägyptische, römische, griechische, christliche Altertümer, mathematische und astronomische Instrumente und orientalische Raritäten. Im achtzehnten Jahrhundert machten sich die zwei Patres Filippo Buonamia und Contuccio Contucci daran, die Sammlung besonders in ihrem archäologischen Teil zu vermehren, aber als 1775 der Jesuitenorden bis 1823 aufgehoben wurde, kamen die besten antiken Stücke in das vatikanische Museum. Als die Jesuiten wieder das Collegium Romanum bezogen, machte sich der tüchtige Archäologe, Pater Guiseppe Marchi, an die Reorganisation der Sammlungen, bis sie 1870 nach der endgültigen Aufhebung der Jesuiten in den Besitz des italienischen Staates übergingen und durch Professor Luigi Pigorinis, des verdienten Prähistorikers, fünfunddreißigjährige Tätigkeit sich zu einem wirklich großartigen prähistorischen und ethnographischen Museum auswuchsen. Nach dem letzten großen Ankauf der Sammlung Giglioli, die wunderbares ethnographisches Material enthält, und der Schenkung der Sammlung Loria, die so ziemlich alles an alten italienischen Bauerntrachten und Geräten umfaßt, sind die Räume zu eng geworden. Man hat einen neuen Saal hinzugebaut und das Material des Kircherianum, das nicht mehr in das Museum paßte, anderen Sammlungen übergeben. So haben das Museum in Villa Giulia und das Thermenmuseum ihr Teil bekommen und die Engelsburg die schönen, mittelalterlichen Stücke, darunter den prachtvollen byzantinischen Emaillechristus aus dem siebenten Jahrhundert und die Elfenbeinskulpturen. Diese Gegenstände bilden jetzt mit dem kostbaren Triptychon, welches einst der Biblioteca casanatense gehörte, den Kern der mittelalterlichen Sammlungen, die man in der Engelsburg anlegen will.

Schon ist es dem unermüdlichen Obersten Borgatti, dem Restaurator und Konservator, gelungen, einen Saal voll römischer Skulpturen aus dem Mittelalter und der Renaissance dem Publikum zu öffnen, und man ist berechtigt, auch in dieser Richtung hin das Beste zu erhoffen. *Fed. H.*

## NEKROLOGE

Mit dem im 72. Lebensjahre verstorbenen Bildhauer **Teodor Rygier** verliert Polen einen der letzten Vertreter der alten akademisch-realistischen Richtung. Nach Vollendung seiner Studien an der Warschauer und der Pariser Kunstschule ließ er sich vor vierzig Jahren in Rom nieder, wo er bis zu seinem Tode wohnte. 1867 stellte er zum erstenmal im Pariser Salon aus. In Berlin brachte ihm sein »Copernicus« eine goldene Medaille. Krakau besitzt von ihm das Mickiewicz-Denkmal und Lemberg das große Relief am Landtagsgebäude. Zu dem besten, was er geschaffen hat, gehören seine Porträts. Im Jahre 1912 fand in Warschau seine Jubiläumsausstellung statt. Er war Mitglied der Akademien von Bologna, Florenz und Petersburg. Den neuen künstlerischen Tendenzen und Bedürfnissen entsprach die Kunst des seinerzeit berühmten und hochgeschätzten Bildhauers, trotz seines unbestreitbaren Könnens und Geschmacks, nicht mehr.

## PERSONALIEN

Prof. Dr. **Ernst Heidrich** wurde als Nachfolger Dehios, der in den Ruhestand tritt, an die Universität Straßburg berufen. Heidrich ist ein Schüler Wölfflins. Er promovierte 1905 mit einer Dissertation über die Geschichte des Dürerschen Marienbildes. 1909 habilitierte er sich an der Berliner Universität auf Grund einer Abhandlung über Dürer und die Reformation. 1911 wurde er als Nachfolger Schubrings nach Basel berufen. In der bekannten Serie »Die Kunst in Bildern« veröffentlichte er 1909 einen Band »Altdeutsche Malerei«, 1910 einen zweiten: »Altniederländische Malerei«.

Prof. Dr. **Friedrich Rintelen** ist dem Vernehmen nach an die neubegründete Universität in Frankfurt a. M. berufen worden. Rintelen war als Privatdozent an der Berliner Universität habilitiert auf Grund eines Werkes über Giotto, das 1912 im Druck erschien. Seit zwei Jahren gehört er dem Historischen Institut in Rom an.

## AUSGRABUNGEN

**Die Ausgrabungen des Egypt. Exploration Fund zu Abydos.** Über die Ausgrabungen zu Abydos wurde zuletzt in dieser Zeitschrift am 4 Okt. 1912 (Kunstchronik 1912/13 Nr. 1) berichtet und daselbst angedeutet, daß erst die Weiterführung der Ausgrabungen über das einzigartige Bauwerk Aufschluß geben könne, auf das man, bei den von Flinders Petrie ursprünglich entdeckten Bauten, hinter einem Abschluß durch drei gewaltige Monolithbalken von fünf Metern Größe gestoßen war. Die vor zwei Jahren gefundenen zwei Seitenkammern am Ende des sich hinter dem Torabschluß öffnenden 14 m langen Ganges zeigten sich bei den nunmehr fortgesetzten Ausgrabungen, worüber der Genfer Ägyptologe E. Naville in »The Times« berichtet, in Wirklichkeit als eine große Halle mit Grabmalereien des Merneptah an den Wänden. Hier wurden die Ausgrabungen dann unterbrochen, nachdem zwischen dieser Stelle und dem Tempel Seti I, den Mariette vor vielen Jahren aufgedeckt hatte, ein Raum von 50 m Länge blieb, der mit Sand und Schutt bedeckt geblieben war. Dieser wurde dann im letzten Sommer vom Service des antiquités oberflächlich ausgeräumt; es blieb aber für den Egypt. Exploration Fund noch so viel zu tun, daß jetzt von ihm 639 Arbeiter — meistens Knaben — mit der Wegschaffung von Sand und Schutt beschäftigt wurden, die größte jemals von ihm unternommene Arbeit. Da der Tempel Seti I den Charakter eines Grabtempels in Verbindung mit einem Grab zeigt und Osiris geweiht ist, so mußte man denken, daß hier das Grab des Osiris gefunden werden könne: was man in Wirklichkeit fand, übertraf jede Erwartung.

Zwischen dem erwähnten Torweg und dem Tempel Seti I stieß man auf ein zwar stark ruinenhaftes aber als ein Ganzes zu erkennendes Heiligtum aus der Pyramidenzeit aus solch gewaltigem Material erbaut, wie es im ganzen übrigen Ägypten nicht zu finden ist. Das einzigartige Gebäude ist rechteckig, die Umfassungsmauer fast 4 m stark, der innere Teil, 30 auf 20 m, besteht aus drei Längsschiffen, die durch Assuangranit-Pfeiler geschieden sind, welche fast

5 m lange Architrave tragen. Das Mittelschiff war wahrscheinlich offen, die Seitenschiffe waren von 2 m dicken Granitblöcken gedeckt. Obwohl unter Ramses II. wahrscheinlich die Zerstörung der ungeheuren Säulenhalle begonnen hat, die dann viele Jahrhunderte als Steinbruch für Mühlsteine gedient hat, so ist die jetzt noch stehende Ecke der nördlichen Säulenhalle noch ein gigantischer Anblick. In der Außenwand der beiden Kolonnaden sind gleichartige, mit Holztüren abgeschlossen gewesene Zellen eingebaut, mindestens 16, von denen 6 bereits aufgedeckt sind. Sie sind nicht größer, als daß ein Mann darin stehen kann; möglicherweise sind sie die Vorbilder der in dem Totenbuch genannten »Zellen im himmlischen Reich des Osiris«. Jede weitere Dekoration fehlt, abgesehen von den gewaltigen Steinblöcken, was auch ein Charakteristikum der Pyramidenzeit ist.

Das Mittelschiff führt zur Schlußmauer nicht weit vom Setitempel. Es besteht aus rotem Sandstein, und die daselbst angebrachten Merneptahdarstellungen sind funerar. Man näherte sich also einem Grabe. Und in der Tat war ganz unten eine kleine durch Steinblöcke verschlossene Tür. Nach ihrer Entfernung gelangte man in eine 20 m breite und 5 m tiefe mit Steinbalken gedeckte Halle mit abgleitendem Dach in perfekter Erhaltung. Auf der einen Seite und an der Bedachung fanden sich Grabszenen aus der Periode Seti I in Malerei und Relief. Die Totenbuchtexte lassen erkennen, daß dieser seit Jahrhunderten als Steinbruch benutzte und daher sonst gänzlich ausgeraubte Tempel das »Grab des Osiris« war. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Ausgräber auch einmal noch irgend eine heimliche Kammer oder einen zu einer Quelle führenden Gang finden. Denn man kann als sicher annehmen, daß es sich hier um die von Strabo beschriebene »Quelle von Abydos« (C. 813, 42) handelt, einen dem Labyrinth zu vergleichenden, wenn auch kleineren Bau. Strabo erwähnt besonders die ungeheuren bei dem Bau verwandten Steinblöcke, wie sie sich bis jetzt in keinem ägyptischen Bau mehr gefunden haben. Wenn die Pharaonen für ihren eigenen Körper Pyramiden bauten, sollten sie für den Körper eines Gottes oder Teile des Körpers eines Gottes weniger gigantische Bauten aufgeführt haben? Lagen die Reliquien in einem Sarkophag, war es der Körper oder nur das Haupt des Osiris? Das werden wir wohl nie erfahren.

Im nächsten Winter wird man in Abydos nur hinter den Setitempel zu gehen haben, um von dem Anblick eines der ältesten Bauten Ägyptens einen kolossalen Eindruck zu empfangen, das auf die frühesten Dynastien zurückgeht und nur leicht von den Herrschern der XVIII. Dynastie modifiziert wurde. Die majestätische Einfachheit des Monumentalbaues ist eine Überraschung; nichts ähnliches war bis jetzt bekannt. *M.*

## AUSSTELLUNGEN

⊙ Im **Berliner Kunstgewerbemuseum** ist die rühmlichst bekannte **Glassammlung des Herrn Jacques Mühsam** für kurze Zeit öffentlich ausgestellt. Die Sammlung umfaßt in ungefähr 400 Stücken lediglich die Erzeugnisse der holländischen, deutschen und deutsch-böhmischen Gläserkunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Auf diesem Gebiete dürfte sie von keiner anderen Sammlung übertroffen werden. Hauptstücke sind die großen, geschnittenen Nürnberger Pokale. Mit einer bezeichneten Arbeit ist Hermann Schwinger vertreten. Eine stattliche Anzahl reich geschnittener Gläser mit figürlichen Darstellungen und mit dem charakteristischen Laub- und Bandelwerkdekor zeugt von der Blüte dieser Kunst in Böhmen und Schlesien. In Mitteldeutschland ragt besonders Thüringen hervor, wo G. E. Kunckel arbeitete. Nicht weniger als vier seiner Gläser besitzt die Sammlung. Zu den schönsten Arbeiten der Technik überhaupt gehören die Gläser, die aus den brandenburgischen Hütten bei Potsdam und Zechlin hervorgingen. Johann Kunckel erfand hier das Rubinglas, und aus der Hütte auf der Pfaueninsel, die zur Herstellung dieses Glases errichtet wurde, stammt eine Reihe der Stücke in der Mühsamschen Sammlung. Eine große Kanne, die in Dresden mit einer Silberfassung versehen wurde, ist eines der überhaupt frühesten bekannten Beispiele der Gattung. Im Gegensatz zu den geschnittenen deutschen Gläsern stehen die mit dem Diamanten gerissenen und punktierten aus Holland. Ein grüner Römer ist wahrscheinlich von der Hauptvertreterin dieser Kunst in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Anna Roemers-Visscher in Amsterdam gerissen. Historisch merkwürdig ist das Stangenglas mit der Widmung an den Maler Jan Steen. Eine Gruppe für sich bilden die punktierten Gläser. Die beiden Hauptmeister Frans Greenwood in Dordrecht und D. Wolff, nach dem diese Gläser gewöhnlich benannt werden, sind mit bezeichneten Werken vertreten. Ebenso reich wie diese Spezialität ist der Besitz der Mühsam-Sammlung an Zwischengoldgläsern, die in den deutsch-böhmischen Hütten gefertigt wurden. Technisch ähnlich sind die Mildnergläser mit den zierlich dekorierten Ovalen, die in die Wandung eingesetzt sind. In das 19. Jahrhundert hinüber führen endlich die Mohngläser, die auf die alte Technik der Schmelzfarbenmalerei zurückgreifen, und eine Reihe typischer Erzeugnisse der Biedermeierzeit mit farbigem Überfang, Bemalung und Vergoldung, die aus böhmischen Hütten stammen.

## SAMMLUNGEN

**Lemberg.** Das prachtvolle Renaissancehaus am Markt, das einst dem König Jan III. gehörte, hat vor wenigen Jahren die Stadt angekauft, um es als Museum einzurichten. Im Erdgeschoß wird jetzt die städtische Waffensammlung, im ersten Stockwerke werden historische Porträts, im oberen Stockwerke alte Ansichten der Stadt Lemberg untergebracht. Zwei Zimmer des oberen Stockes hat die bekannte Lemberger Sammlerin Frau Helene Dombczańska übernommen, um das eine mit Bildern und alten polnischen, französischen, italienischen, persischen und türkischen Geweben aus ihrer reichen Sammlung zu füllen und das andere als einen Salon im Lemberger Biedermeierstil einzurichten; schöne Möbel, Bronzen, kleine Kunstgegenstände und Bilder der Lemberger Maler der Biedermeierzeit bilden ein ungemein stilvolles und eindrucksvolles Ganzes.

Das **Ukrainische Nationalmuseum in Lemberg** (das frühere ruthenische Diözesanmuseum) bekam durch Schenkung des Metropoliten Szeptycki ein eigenes Gebäude, das in Anwesenheit des Marschalls und des Statthalters feierlich eröffnet worden ist. Die Sammlungen des Museums, ohne eigentlich reich zu sein, besitzen doch eine Reihe seltener Drucke und Handschriften, kirchlicher Gewebe und Bilder, die oft einen beträchtlichen Kunstwert haben und als Ergebnis gleichzeitiger westlicher und östlicher Einflüsse von Interesse sind. Auch die moderne ruthenische Kunst hat im Museum ihre Abteilung. Das neue Museum ist sowohl von polnischer wie von ruthenischer Seite mit großer Sympathie begrüßt worden.

## VEREINE

**München.** Eine Bewegung, die seit dem Herbst des vergangenen Jahres lief, hat ihren Abschluß gefunden: es hat sich in München eine »**neue Sezession**« gebildet. Es tauchte in München da und dort die Behauptung auf, diese Bewegung und diese Neugründung seien auf den Ehrgeiz Einzelner zurückzuführen es wurde der Name

Weisgerber genannt. Es ist ein Zeichen der Armut der Kritik, daß sie hinter einer Bewegung, die lediglich sachlich-künstlerischen Ursprungs ist, sofort Personalien wittert. Davon, daß die Bewegung, die nun zur Gründung einer »neuen Sezession« führte, auf die ehrgeizige Initiative eines Einzelnen oder weniger Einzelner zurückzuführen sei, kann — ich bezeuge es aus einer unmittelbaren Kenntnis der Entwicklung der Dinge — nicht im mindesten die Rede sein. Die Notwendigkeit dieser Bewegung und dieser Neugründung drängte sich dem Urteil der jüngeren Münchner Künstler von selbst auf. Man hatte in den verschiedensten Kreisen der Jüngeren das Gefühl, daß auch die noch am höchsten qualifizierten von den großen Ausstellungen in München, die der Sezession, die werdenden Qualitäten, trotz der zum großen Teil den Jüngeren reservierten Frühjahrsausstellungen, nicht in dem Umfange repräsentieren, der notwendig wäre, wenn ein Bild der Entwicklung gegeben werden soll. Gegen die Sezession wurden nie subjektive Vorwürfe erhoben; ihre Loyalität wurde vielmehr jederzeit anerkannt, und diese Anerkennung kam darin zum Ausdruck, daß die Jüngeren mit der Sezession in Verhandlung traten, um als Organisation der Jüngeren mit der Sezession eine Art von Kartell abzuschließen und im Gesamtrahmen der Sezession unter bestimmten organisatorischen Vorbehalten auszustellen. Erst als diese — im übrigen von beiden Seiten in aller Ruhe geführten — Verhandlungen nicht zu einem für beide Teile befriedigenden Ergebnis führten, erfolgte die definitive Gründung der »neuen Sezession« als einer gänzlich abgelösten Gruppe. Daß eine Zusammenfassung der Jüngeren Münchens in der oder jener Form eine Notwendigkeit der künstlerischen Entwicklung der Stadt war, sollte eigentlich von keinem Einsichtigen bezweifelt werden. Auch die Geschichte der künstlerischen Organisationen ist eine Frage des Generationenumschlags, und es ist bei allem subjektiven Wohlwollen einer älteren Generation für die künstlerischen Leistungen einer jüngeren einfach objektiv, historisch unmöglich, daß die Jüngeren in bedingungslosem Zusammenhang mit den Älteren, das heißt ohne organisatorische Selbstbestimmung, zu der sachlich gebotenen geschlossenen Geltung kommen. Aus diesem rein objektiven, aller persönlichen Gesichtspunkte ledigen Grund ist die »neue Münchner Sezession« geschaffen worden. Wie wenig es sich bei dieser Gründung um die persönlichen Absichten Einzelner handelte, geht schon aus der Zusammensetzung der neuen Organisation hervor. Sie umfaßt keineswegs bloß eine bestimmte ästhetische Parteigruppe, sondern die verschiedensten Richtungen des jüngeren Münchener Kunstlebens. Der Beitritt auch der am weitesten links stehenden Münchener Künstler, Marcs und Kandinskys, wäre lebhaft begrüßt worden; wenn er nicht erfolgte, so geschah es deshalb, weil beide Künstler sich zum Organisations- oder Vereinsgedanken heute prinzipiell ablehnend verhalten. Im übrigen ist die Reihe dennoch so bunt wie möglich. Sie reicht von Weisgerber — dem ersten Vorsitzenden der »neuen Sezession« — bis zu Jawlensky, von Unold bis zu Kanoldt, von Genin bis zu Bechtejeff; man findet in der neuen Organisation nebeneinander Namen wie Bleeker, Feldbauer, Stein, Püttner, Scharff, Arnold, Schinnerer, Kopp, Schülein, Jagerspacher, Werefkin. Man hofft auf den Beitritt des abwesenden Caspar und seiner Gattin. Sowohl Künstler, die der Sezession angehörten, als Künstler der ehemaligen Gruppen »Scholle«, »Sema«, »Neue Künstlervereinigung« und des neuen »internationalen Künstlerbundes« sind der »neuen Sezession« beigetreten. Der organisatorisch-technische Hauptgedanke ist der: Jurierung der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit durch die Gesamtmitgliederschaft, nicht Jurierung der einzelnen Bilder. Ist eine Persönlichkeit einmal aufgenommen, so juriert sie bei den einzelnen Ausstellungen sich selber. Die Voraussetzungen der Aufnahme garantieren eine sorgfältige Auswahl; die Möglichkeit einer — aus künstlerischen Gründen erfolgenden — Abstoßung eines Mitgliedes ist unter bestimmten Kautelen gegeben. Die erste Ausstellung der »neuen Münchener Sezession« wird im Sommer in der bis dahin umzubauenden Eislaufhalle an der Galeriestraße — nächst dem Hofgarten — erfolgen. Ich wünsche der Sache allen Erfolg und verspreche mir davon mit vielen eine Belebung des stagnierenden Münchner Kunstlebens. *W. H.*

## LITERATUR

**Franz M. Feldhaus,** *Leonardo der Techniker und Erfinder.* Mit 9 Tafeln und 131 Textabbildungen. Verlag E. Diederichs, Jena 1913. Brosch. M. 7.50, geb. M. 10.—.

Leonardo da Vinci erwähnt in seinem bekannten Empfehlungsschreiben an Ludovico Sforza nur nebenbei, daß er »auch« malen könne. Entgegen den Ansichten seiner Zeit und späterer Jahrhunderte scheint er selbst sich nicht ausschließlich als Maler empfunden zu haben. Die Pinselarbeit erfüllte nur einen Teil der Ausdrucksbedürfnisse dieses in kosmischen Regionen ungestüm rotierenden Erfindergeistes. Ungemein weit verzweigt ist das Werk des »Ingenieurs« Leonardo. Für die Kunstforschung liegt dieses Gebiet seitab vom Wege. Um so dankbarer ist es zu begrüßen, daß sich nun ein Ingenieur, der bekannte Herausgeber der »Quellenforschungen zur Geschichte der Technik« mit dem Stoffe befaßt hat. Feldhaus hat seinem Thema in verschiedenen wertvollen, in der Fachpresse erschienenen Aufsätzen über die mittelalterliche Technik im allgemeinen wesentlich vorgearbeitet. Er ist daher imstande, die Erscheinung »Leonardo« in die Reihe der früheren und späteren Erfinder entwicklungsgeschichtlich einzugliedern. Dadurch ergeben sich in manchem neue Gesichtspunkte. Besonders interessant sind die Nachweise analoger Erfindungen aus dem 17. und 18. Jahrhundert und zum Teil noch jüngerer Zeit. Wenn man bisher meinte, daß der Pariser Keramiker Palissy 1580 den ersten Erdbohrer und der Dresdener Peschel 1798 die erste nach oben bohrende Maschine erfunden habe, so weist Feldhaus an der Hand von Leonardos Zeichnungen nach, daß das Verdienst der Erfindung dem großen Renaissancemeister zukomme. Ebenso geht die mechanische Herstellung der Feilen, erst seit 1699 bekannt, die Anwendung der Schiffsschraube, erst im 18. Jahrhundert gebräuchlich, die Erfindung der Windmühle (in Flandern seit 1550), der Tuchschermaschine (seit 1684) auf Leonardo zurück. Man kann fragen, womit beschäftigte er sich nicht! Da finden wir unter seinen Zeichnungen eine Windmühle, ein Spinnrad, eine Buchdruckpresse, wichtige Versuche mit Pendelschwingungen, astronomische Studien, Vermessungssysteme, Proportionalzirkel, Schwimmgürtel, Flugmaschinen, Bratenwender, Blasbälge, Taucheranzüge, Sumpfentwässerungsmaschinen, Hebel, Musikinstrumente, Geschütze, Belagerungsmaschinen, Entwürfe für Kanalwesen, Festungsbauten. Fast alle seine Zeichnungen sind klar und verständlich, wie auch meist die beigesetzten stets in Spiegelschrift geschriebenen Erläuterungen, von denen nur die manchmal rätselvollen Abkürzungen Schwierigkeiten machen. Dem Herausgeber ist es aber überall trefflich gelungen, »Leonardos Gedankengang in die endgültig richtige Sprache des heutigen Technikers aufzulösen«. Die Zeichnungen, in denen sich unter den die Maschinen bedienenden Arbeitern mancher brillant hingeworfene Akt befindet, sind auch künstlerisch interessant. Überhaupt sollte der Kunsthistoriker an dem lehrreichen Buche, das uns in die Ideenwerkstatt Leonardos einführt, nicht vorüber gehen. *M. E.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstraße 11 a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang | 1913/1914 | Nr. 28. 3. April 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.




## DIE AUSSTELLUNG DER INDÉPENDANTS IN PARIS

Jedes Jahr, mit den Märzstürmen, kommen die Indépendants ins Land. Diesmal sogar besonders früh, da das Marsfeld, auf dem sie heuer ihre Baracken aufschlagen durften, später von einer landwirtschaftlichen Ausstellung benötigt wird. Ochsen, Schafe, Kühe haben vor den Künstlern das Vorrecht auf die warme Maiensonne. Es ist begreiflich. Findet eine hohe Obrigkeit doch nicht einmal die Milch der frommen Denkungsart bei den Indépendants!

Ihr Herumziehen von Platz zu Platz, ihr Errichten von glasüberdachten Zelten unter freiem Himmel hat ein Gutes für die Indépendants mit sich gebracht: Die Beleuchtung der Säle ist so ausgezeichnet, daß alle anderen Salons sie darum beneiden könnten, besonders dieses Jahr, da sie im Raum nicht beschränkt waren. Leider ist eine erhebliche Diskrepanz zwischen dem guten Licht und dem meisten, was sich in ihm darbietet.

Keine Kunstausstellung in Paris betritt man mit größerer Sympathie als die der Indépendants. Hier können Künstler sich in ihrer ganzen Neuheit, Unschuld, Gläubigkeit geben. Und man darf nachsichtig sein gegen Unreife, jungendlichen Überschwang, Exzentrizität, wenn Ehrlichkeit des Strebens, Verzicht auf Kompromisse und billigen Publikumserfolg dafür entschädigen. Schade, daß man dieses Jahr so gar nicht mit den Jungen und Jüngsten mitgehen kann.

Was sie vor allem charakterisiert, ist die prinzipielle Abkehr von der Natur und der Naturbeobachtung. Sie nehmen damit dem Kunstwerk das Fundament, auf dem es sich, wenn es auch noch so geistig sein will, aufbauen muß. Sie verfallen in Abstraktion, ihre Kunst geht über die Physik hinaus, sie wird Metaphysik. So setzt La Fresnaye ein Stilleben und ein Porträt aus sich überschneidenden reinen Farbflächen zusammen. Die reinen Farben lösen, ihrem Charakter entsprechend, vielleicht allerhand vage Empfindungen und Assoziationen aus, aber die künstlerische Form zerbricht dabei. Noch weniger kümmert sich um die Form der Simultanist Delaunay in seinem Riesenbild: »Hommage à Blériot«. Aus der Leinwand heraus glüht hochrot eine Aeroplanschraube; alles andere sind Wirbel farbiger Ringe, aus reinen Regenbogenfarben zusammengesetzt: metaphysische Seifenblasen. Ganz ins Abstrakte haben sich auch die Synchromisten verloren, die anfänglich — in ihrem Programm — versprachen, die Malerei auf eine gesunde sensualistische Grundlage zurückzuführen. Die farbigen kaleidoskophaften Farbenstreifen, mit denen Morgan-Russell seine meterhohe Leinwand ausstaffiert, üben eine visuelle Wirkung, aber nicht die geringste künstlerische Suggestion aus.

Der Kubismus ist also schon nicht mehr das Modernste. Immerhin strömen ihm immer noch neue Anhänger zu. Ob den Meistern aber nicht gerade vor diesen Adepten bange ist, wenn sie sehen, wie man mittels der kubistischen Formel Bilder zuwege bringt, ohne eine Spur von malerischem Temperament oder koloristischer Begabung? Andere, wie André Lhote, sind durch den Kubismus hindurchgeschritten, haben in ihm die Disziplin des solideren Aufbaues gelernt, wie sie im Impressionismus abhanden gekommen war, und wenden sich nun wieder einer Kunst zu, die eine Einheit in der Natur als etwas Unteilbares respektiert. Von den Führern des Kubismus haben nur Gleizes und Metzinger ausgestellt. Beide bemühen sich durch »die Rückkehr zur Farbe«, wie die Losung dieses Jahr heißt, ihre Sache zu fördern. Die Unfähigkeit des Kubismus, bei seiner Spalt- und Hackarbeit ein organisches Kunstwerk ins Leben zu rufen, wird dadurch nur um so ersichtlicher.

Halten sich unter den Kubisten schon Léger und Le Fauconnier der Ausstellung fern, so ist auch diesmal die ganze Reihe der Postimpressionisten ausgeblieben, die in früheren Jahren der Indépendants vor allem ein Niveau hoher Qualität gesichert haben: Marquet, Puy, Denis, Manguin, Friesz usw. Sehr zum Schaden dieser Künstlervereinigung wird es immer mehr Sitte, ihre Ausstellungen nur als Eingangstor in die Unsterblichkeit zu betrachten. Hat man es passiert, d. h. besitzt man einen auch noch so schäbigen Kunsthändlervertrag in der Tasche, so verläßt man in unkollegialer Weise die Stätte, der man doch seine ersten, oft entscheidenden Erfolge zu verdanken hat. Die Kunstsalons, die sofort jedes auch nur halbwegs zukunftverheißende Talent herausfischen, ihm dann oft selbst, aus rein geschäftlichen Erwägungen heraus, das Ausstellen untersagen, drücken das Niveau der Indépendants immer mehr herunter.

Von der alten Garde sind daher dieses Jahr nur wenige am Platz. Signac, der Präsident, hat seine »Cité de Paris«, die man schon bei Bernheim sah, geschickt, einen Gipfelpunkt seiner starken eigenwilligen Kunst. Flandrin stellt ein größeres Bild »Am Klavier« aus, in dem ein interessantes Beleuchtungsproblem nicht ganz über die Massenverteilung Herr geworden ist. Bonnard hat einen diskreten, für die Indépendants zu diskreten »Garten im Abend« ausgestellt, indessen Marval und Laprade durch gute Bilder ihrer schon bekannten Art vertreten sind. Auch Valtat, Peské, Céria, Frl. Hassenberg zeigen tüchtige Arbeiten.

Von den jüngeren Künstlern, die in eigener Weise das Werk und die Lehre Cézannes fortsetzen, sei vor allem Henry Ottmann genannt. Sein Bild »Im Modistinnenladen« mit seinen lang aufgerollten Bändern, seinem bunten Kram, seiner sich spiegelnden Dame, hat koloristisch wie konstruktiv große Vorzüge. Ihm nahe steht Mainssieux mit einer »Dame im Profil«. Der Schweizer Montag befreit sich immer mehr vom Einfluß Manguins, während Picard le Doux trotz reeller Qualitäten in seinen Porträts noch sehr an Marquets Art sich anlehnt.

Der Südfranzose André Verdilhan bekundet in seiner Zirkusszene und in seiner getönten Plastik »Ein kleines Kind« ein angeborenes Stilgefühl und koloristische Begabung bei noch ziemlich unzulänglichen Ausdrucksmitteln. Es wird interessant sein, diesen Künstler, der außerhalb aller technischen Probleme nach der Wiedergabe eines eigentümlichen Weltbildes trachtet, zu verfolgen. Auch Outrillo interessiert mehr durch seine Sensibilität als durch neue Formversuche. Mit ziemlich altmodischer detaillierter Technik malt er Vorstadtbilder, auf denen morsches Gemäuer, verlassene Kreuzungspunkte, dahinschleichende Vorstadtbürger erstaunlich suggestiv wiedergegeben sind.

Unter den deutschen Ausstellern nimmt Lehmbruck

mit seiner Plastik den ersten Platz ein. Man kann allerhand gegen die von ihm beliebte Manier, die Körper zu verlängern und einzuschnüren, als sei ein Nudelholz über sie gegangen, einwenden. Innerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten des Künstlers bedeutet sie (ähnlich wie bei Greco) Steigerung des Lebensgefühls, und als solche muß man sie gelten lassen. Radierte rhythmische Studien, die Lehmbruck ausstellt, beweisen überdies, daß seine Art an einem sorgfältigen Naturstudium geschult ist. Als eine Neuerscheinung ist mir der Barmer Addo Wuster aufgefallen. Malt er auch mit schwärzlichen Tönen, der Expressionismus, dem er in seinem »Paar am Kaffeehaustisch« huldigt, interessiert. Er versteht zu vereinfachen und dabei doch zu vibrieren. Auch Alfred Kirstein bemüht sich mit Erfolg um einen eigenen Stil. Warum aber sehen seine Landschaften so ausgelaugt und glasig aus, als kämen sie von dem Meeresgrund her und nicht von der Erde? — Richard Bloos zeigt diesmal zwei Radierungen, Ausschnitte aus dem Pariser Leben, von glänzender Beherrschung des Technischen.

Die Signatur dieses Salons, seiner Avantgarde wenigstens, ist Reaktion auf den Impressionismus, theoretisches Grübeln, Mißachtung der Natur und des Naturstudiums, alles Negationen, die einer impulsiven Aufwärtsbewegung hinderlich sind. Immerhin sind Anzeichen von Besserwerden vorhanden. Tobeens »Kanallandschaft« und »Netz« ziehen das Fazit aus dem Kubismus: das Anstreben einer Realität ohne Nachahmung der Natur. (Ein Satz aus Légers Ästhetik.) Aber dabei verzichtet er nicht auf die Errungenschaften des Impressionismus, auf die farbig nüancierte, lichtabgestufte Erscheinung. Eines versteht er durch das andere zu steigern, und er ist nicht imstande, innerliches Leben aus mathematischen Erwägungen heraus abzutöten. Auch Segonzac ist unter den Jüngsten ein echt malerisches Temperament. Zwar zieht er immer noch eine dunkle Farbengebung vor, aber sie hat einen Cellocharakter, der den Stilleben, die er ausstellt, einen eigenen, reichen, emotionierenden Klang verleiht. Solange man sich noch um das Konstruktionsproblem müht, weicht man gerne der lebhaften Farbe, dem starken Licht aus. So malt auch Luc Moreau nicht hell. Seine Stärke ist trotz mancher noch vom Kubismus herrührenden doktrinären Deformationen seine Charakterisierungskunst. Jedenfalls hat er die beste Porträtleistung unter den Jungen aufzuweisen.

*Albert Dreyfus.*

## NEKROLOGE

Am 19. März verstarb im Alter von vierzig Jahren Dr. **Franz Jaworski,** Archivar der Stadt Lemberg und eifriger Forscher der künstlerischen und kulturellen Vergangenheit Polens. Seine zahlreichen, mit großem schriftstellerischen Talent geschriebenen Arbeiten beschäftigten sich hauptsächlich mit der Geschichte und den Denkmälern Lembergs; es seien genannt: »Das Lemberger Rathaus«, »Lemberger Exlibriszeichen« (2 Bände), »Alt-Lemberg«, »Historische Ringe«, »Polnische Medaillen«.

## PERSONALIEN

* **Georg Wrba.** Um den Bildhauer Prof. Georg Wrba in Dresden zu halten, beantragte in der Sitzung der Stadtverordneten am 27. März der Vizevorsteher Dr. Vogel, dem Künstler die Ausschmückung des Platzes vor dem neuen Rathaus in Dresden zu übertragen und dafür auf acht Jahre je 25000 Mark in den städtischen Haushalt einzustellen unter der Voraussetzung, daß die Dr. Güntzsche Stiftung (d. i. der Dresdner Anzeiger) die gleiche Summe zur Verfügung stelle. In namentlicher Abstimmung wurde der Antrag angenommen, nachdem Oberbürgermeister Beutler auf den zweifelhaften Erfolg der Wettbewerbe hingewiesen hatte. Darauf wurde mit 35 gegen 35 Stimmen der Antrag Vogel angenommen, wobei die Stimme des Vorsitzenden den Ausschlag gab. Prof. Wrba wird nun zunächst einen Entwurf zu der Brunnenanlage machen. Wird er angenommen, so wird Wrba die Ausführung für 400000 Mark übertragen. Man darf darnach annehmen, daß Wrbas Verbleiben in Dresden gesichert ist. Die freie Übertragung großer künstlerischer Aufträge hat sich in Dresden, wie vor allem die Errungenschaften des 18. Jahrhunderts erweisen, glänzend bewährt; sicherlich wird das im vorliegenden Falle auch wieder der Fall sein. — Ein Wettbewerb für die Dresdner Bildhauer steht übrigens auch bevor: für das Richard Wagner-Denkmal sind bisher 30000 Mark gesammelt; die Stadt oder die Dr. Güntzsche Stiftung wird weitere 30000 Mark bewilligen. Alsdann soll der Wettbewerb ausgeschrieben werden.

## AUSGRABUNGEN

**Römische Ausgrabungen in Wroxeter.** Seit einigen Jahren werden in Wroxeter am Severnufer Ausgrabungen gemacht, an der Stätte des römischen Viroconium Cornoviorum, was englische Archäologen oftmals unrichtig Uriconium genannt haben, und wo wahrscheinlich in den ersten Jahren der Eroberung Britanniens die Legio XIV Gemina ihr Lager hatte. In der Flavierzeit wurde es eine Landstadt mit Zivilbasilika, Bädern und rechtwinkligem italienischen Straßenplan, wie ihn Silchester und Caerwent auch haben (s. Haverfield »Ancient Town Plannig«); Wroxeter war als Ersatz des keltischen Oppidum am Berge Wrekin gegründet. In der späteren Kaiserzeit umschlossen die Mauern eine Stadtfläche von 70 Hektaren, mehr als die Hälfte des Raumes, den das alte römische London mit 133 Hektaren umschloß. — Im Jahre 1913 wurden, wie jetzt in der Sitzung der Society of Antiquaries mitgeteilt wurde, zwei Gebäude aufgedeckt, von denen das eine ein Tempel, das andere ein großes Wohnhaus war. Das letztere war fast 40 m an der Front lang und lief von der Straßenlinie über 65 m zurück, ohne daß man bis jetzt bis an das Ende gekommen ist. Der Tempel, mit ca. 30 auf 17 m, bestand aus einer Plattform, die eine Cella trug, welche hinten an einen umzäunten Raum mit gepflastertem Hof anstieß; der Eingang von der Hauptstraße führte in eine Säulenhalle mit sechs Säulen. Gemäß den Funden von ausgearbeiteten Architekturfragmenten muß das Gebäude kunstvoll ausgeführt gewesen sein. Man fand auch Teile von mehreren lebensgroßen Statuen, ferner einen Pferdekopf und einen kleinen weiblichen Kopf aus Stein; auch Fragmente einer Bronzestatue wurden gefunden. Obwohl Teile von zwei Altären an das Licht kamen, ließ doch keine Inschrift irgendwie erkennen, wem der Tempel gewidmet war. Der Typus des Tempels ist der in römischen Städten außerhalb Italiens übliche, wie sie auch sonst auf dem Kontinent und in Nordafrika gefunden wurden. Das Gebäude wird um die Mitte des 2. Jahrhunderts n. Chr. gebaut worden sein und kam am Ende des 3. Jahrhunderts außer Gebrauch. Unter den Kleinfunden waren Spangen, Nadeln, Ornamente; besonders bemerkenswert war eine Amethystgemme mit der Darstellung einer Venus, ein kleiner Cameo mit Medusenhaupt und ein feingeschnitzter Messergriff in Form eines kauernden Tigers. Zahlreiche samische (der übliche falsche, in England gebräuchliche Ausdruck für Terrasigilata) Töpfereien wurden gefunden, die auf das 1. Jahrhundert n. Chr. zurückgehen. Die Töpfermarken sind ungefähr 200 an der Zahl, die meisten der großen kontinentalen (rheinische, gallische, italienische) Fabriken sind dabei repräsentiert. 476 Münzen, von der republikanischen Periode bis in das 4. Jahrhundert reichend, wurden 1913 gefunden, nachdem eine fast ebenso große Zahl schon 1912 ans Licht

gekommen war. Zwei Münzen des Kaisers Theodosius I. lassen die Stadt noch länger gedauert haben. Unter vier Münzen des Carausius ist eine höchst seltene des Adventustypus; andere Einzelfunde zeigen, daß Metallarbeiter und Knochenschnitzer fortgeschrittenere Arbeit in dieser alten römisch-britannischen Provinzialstadt lieferten. Die Ausgrabungen sollen in diesem Sommer weitergeführt werden.
*M.*

## AUSSTELLUNGEN

**Gedächtnisausstellung Bart van Hove in Amsterdam.** In den Räumen des Amsterdamer Künstlervereins »Arti et amicitiae« ist augenblicklich eine Ausstellung von Bildhauwerken des kürzlich verstorbenen »offiziellen« holländischen Bildhauers Bart van Hove veranstaltet. Die Bildhaukunst erfreut sich in Holland keiner besonderen Schätzung und Pflege; mit Erstaunen bemerkt man deshalb, wieviel Aufträge von Privatleuten und Behörden diesem Künstler zugeflossen sind. Das Oeuvre, das die Ausstellung zu sehen gibt, ist ein recht beträchtliches; der Katalog zählt 181 Nummern. Einen nicht unbedeutenden Teil davon bildet die dekorative Plastik, allegorische Figuren, die an oder auf öffentlichen Gebäuden angebracht sind, angeblich als Schmuck und zur Verdeutlichung der Bestimmung der Gebäude, diese Funktion aber nur in den seltensten Fällen erfüllen; denn entweder fügen sie sich nicht in den Rahmen des Gebäudes, wollen sie sich nicht unterordnen, nehmen sie eine zu selbständige Stellung ein und wirken daher unorganisch, oder sie sind in so hohen Regionen angeklebt oder aufgesetzt, daß sie überhaupt unbeachtet bleiben. Viele Besucher der Ausstellung werden in dem Kataloge jedenfalls mit Staunen gelesen haben, daß verschiedene dieser »klassischen« Idealgestalten, dieser Musen und Göttinnen Gebäude »zieren«, an denen man täglich vorbeikommt, ohne daß sie einem jemals als Kunstwerke aufgefallen wären; so stehen und sitzen diese Figuren auf dem Gymnasium, dem Stadttheater, auf dem Dach des Gebäudes der Lebensversicherung »New York« in Amsterdam, dem Rathaus in Nieuweramstel, der Teylerschen Stiftung in Haarlem u. a. In der Ausstellung kann man nun die Gips- und Tonmodelle zu diesen Werken in nächster Nähe und von allen Seiten betrachten; daß sie aber dabei gewönnen, läßt sich leider nicht sagen. Es bleiben banale, kalte Schöpfungen in dem einstudierten Klassizismus, der nun einmal solchen dekorativen Bildwerken im 19. Jahrhundert eigen war, mögen sie in Berlin oder in Buenos-Aires stehen. Was sie davon vielleicht etwas zu ihrem Vorteile unterscheiden mag, das ist ihre größere Einfachheit und das Fehlen wohlfeiler Effekthascherei; aber man fühlt nichts dabei, es ist erlernte Routine. Die vielfachen Denkmäler, die der Künstler auszuführen hatte, halten sich auf demselben Niveau, und auch die paar Figuren, bei denen er an keinen Auftrag gebunden war, wo er in Erfindung und Behandlung ganz frei schalten durfte, ein sterbender Orion und eine Primaveragruppe z. B., vermögen von den Intentionen und dem Können des Künstlers keinen höheren Begriff zu geben.

Wenn Bart van Hove uns weiter nichts hinterlassen hätte, könnte man seine Kunst mit der Etikette akademische und professorale Dutzendware abtun. Aber daneben hat er noch eine ganze Reihe Porträtskulpturen geschaffen, und darin liegt unstreitig sein bleibender Wert. Was gerade seinen Idealfiguren abgeht, Ausdruck und Charakter, sowie das Gefühl der Echtheit, das haben fast durchweg diese Bildnisbüsten, die ein gesunder Realismus kennzeichnet. Zwei seiner besten Arbeiten auf diesem Gebiet besitzen das Rijksmuseum und das städtische Museum in Amsterdam, das geistreiche, sprechende Bildnis des Malers Bles und die lebensvolle, kräftige Büste des Malers und Zeichners Rochussen. Wo der Künstler das Glück hatte, Persönlichkeiten von ausgesprochenem Charakter darzustellen, da gab er sein Bestes. Wenn sich aber seine Modelle dem unbedeutenden oder Durchschnittstypus näherten, dann versagte seine Kunst. Die Anregung mußte dem Künstler eben immer von außen kommen; sein eigenes Inneres war nicht reich genug, um anderen davon etwas abzugeben oder gar frei zu schaffen. Nur kräftige, männliche Typen vermochte er in ehrerbietiger Treue und liebevoller Vertiefung in die äußerlichen Details in Ton und Stein nachzubilden, so daß sie wirklich den Schein von Leben hervorrufen, den eine analytische Technik zuläßt. Eine gute Probe dieser seiner etwas nüchternen, aber ehrlichen Bildhauerkunst ist ferner die Büste des letzten holländischen Königs, Wilhelms III., dem er wahrlich nicht geschmeichelt hat. Außerdem sind zu nennen die Büste von Professor Bosscha, von dem Maler Bosboom, von Jonkheer Victor de Stuers, ein frühes Werk, und die Plakette mit dem Kopf von Professor Bosscha. Von den kleinen Tonmodellen war vieles recht wirkungsvoll durch die Unmittelbarkeit, die so oft dem ersten Entwurf anhaftet, aber bei der Ausführung in anderem Material und in ganz anderen Größenverhältnissen so leicht verloren geht; hervorheben wollen wir davon einen sitzenden Wilhelm den Schweiger, verschiedene Skizzen von dem Denkmal für Jan Pieter Minckelers, der in der Tracht des jungen Goethe dargestellt ist, und die sitzende Figur der Gattin des Künstlers.
*M. D. Henkel.*

⊙ **Berlin.** In der zweiten Märzausstellung des Kunstsalons Fritz Gurlitt beansprucht Erich Heckel das Hauptinteresse. Der Künstler gehörte zu der ehemaligen Vereinigung »Brücke«, die an der gleichen Stelle zum ersten Male hier gemeinsam ausstellte. Nach der Auflösung der Vereinigung zeigte Gurlitt im Laufe des Winters jedes der ehemaligen Mitglieder für sich, und es scheint, daß es der Individualität der einzelnen Künstler nur zugute kommt, nicht in eine Gemeinschaft gebunden zu sein. Heckel ist vielleicht das stärkste und ursprünglichste Talent in der Reihe. Man hat das unbedingte Vertrauen in die Echtheit seines Ausdrucks. Keiner schönen Linie und keiner schmeichelnden Fläche ist ein Opfer gebracht. Und nur die Verliebtheit in das Gegenständliche bringt hie und da einen nicht ganz einleuchtenden Wechsel in der Behandlung. Denn alle diese Bilder gehen aus vom Gefühlserlebnis und vermitteln dem Beschauer durch das Medium der Kunst einen lyrischen Stimmungsgehalt. Die Schilderung des Zuständlichen und die Elemente der Form und Farbe sind sekundär und dienstbar diesem obersten Gesetz und Sinn der Bildgestaltung, wie Heckel ihn versteht. Wenn er trotzdem nicht die töricht abstrakten Konsequenzen Kandinskys zieht, so ist das ein Symptom seiner ursprünglichen Künstlerschaft, und daß er immer wieder vom Augenerlebnis ausgeht, beweist die Vielfältigkeit seiner Bildthemen. Unter den jungen Berlinern zählt Heckel fraglos zu den stärksten Begabungen. In seiner Arbeit ist Zielbewußtsein und Treue gegen sich selbst. Aber er hielt sich erfreulicherweise frei von einer rasch erworbenen Manier, der heute so viele verfallen. Neben ihm hat Otto Hettner nicht allzuviel Eigenes zu sagen. Er gehört zu den Neo-Eklektikern, die auf der Grundlage Cézannescher Farbentechnik eine neue Kunst der Idealkomposition zu begründen suchen. Aber das Formalistische herrscht allzu deutlich in diesen Bestrebungen. Das Bild wird zu einem Figurenornament. Der Ausdruck ist lediglich äußere Affektation, und das Gegenständliche ist einem Rhythmus geopfert, der nicht stark genug ist, auf die Dauer zu entschädigen. Von Alfred

Hellbergers tapetenhaft farbigen Landschaften ist ebensowenig Gutes zu vermelden wie von Adolf Erbslöhs übersteigerten Formen, die in ihrer willkürlichen Koloristik vergeblich eine neue Monumentalität vorzutäuschen suchen. In Wirklichkeit ist da nicht viel mehr als ein sehr pedantisches Schema. — In der »Neuen Galerie« sieht man zum erstenmal eine größere Reihe von Werken Hans Kellers, dessen problematische Versuche bei den Juryfreien auffielen. Denen, die nichts von ihm kennen, gibt man am besten die Namen Nolde und Kokoschka als Anhaltspunkte der Vorstellung. Auf einer Linie zwischen beiden steht Keller. Er besitzt eine starke Sensibilität gegenüber den farbigen Eindrücken, und er versucht, in großen Köpfen, die er gern zu Gruppen zusammenschließt, unbestimmbar schwebende Stimmungen anklingen zu lassen. Auch er ist wie Heckel eine wesentlich lyrische Natur. Aber er geht nur selten vom unmittelbar Gegenständlichen aus. Seine Bilder gleichen Traumgestalten, Erinnerungserscheinungen. Sie bleiben wie Schemen, aber hie und da kristallisiert sich ein merkwürdig suggestiver Ausdruck, den man als eine gute Verheißung nehmen möchte. Was sonst an dieser Stelle zu sehen ist, verdient nicht viele Worte. Edwin Scharff ist ein arger Manierist, dem die Formverschiebung Selbstzweck wird, weder als Gefühlssymbol noch durch bildhafte Notwendigkeit begründet. Die starre Plastik seiner Bilder wird durch eine carrièrehaft verschwommene Modellierung nur verschleiert. Kislings pedantische Landschaften und Stilleben sind in enger Anlehnung an Derains Art erfunden. Auch von dem Plastiker Manolo ist nicht viel Günstiges zu sagen. Er bleibt bei allzu sichtbar absichtlichen Versuchen, über Maillol hinaus eine Form zu finden, die eine Banalität nur dürftig verhüllt. Von Georg Leschnitzer, dem man hier wieder begegnet, war gelegentlich einer anderen Ausstellung schon kürzlich die Rede.

**Budapest.** Im Rahmen der »Großen Berliner Kunstausstellung 1914« wird eine internationale Aquarell- und Pastellgruppe gezeigt, in der auch Ungarn vertreten ist. Im Auftrage des Präsidenten der Ausstellung, Professors Karl Langhammer, der unlängst in Budapest weilte, ist mit dem Arrangement dieser Abteilung der Direktor der Gemäldegalerie des Museums für bildende Kunst, Hofrat Dr. Gabriel von Térey, betraut worden, dem es gelungen ist, ein reichhaltiges und vielseitiges Material für die Ausstellung zu sichern. Im ganzen 51 Kunstwerke, von denen 27 Stück aus dem Kupferstichkabinett des Museums für bildende Kunst herrühren, der Rest von den Künstlern selbst. Besonders schöne Pastelle sind von Ferdinand Katona, Hugo Poll, Béla Ivány-Grünwald, Gräfin Alexandra Apponyi, Koloman Déri (München), Josef Rippl-Rónai und Caesar Kunwald. Mit Aquarellen sind vertreten: Robert Nádler, Arpád Vida, Aladár Edvi-Illés, Eugen Keményfy, Willy Pogány, Julius Rudnay, Julius Tichy, Andor Székely, Aladár Körösföi-Kriesch, Alexander Nagy, Anton Neogrády, Ludwig Szlányi und die siebenbürger Sachsen Friedrich Mieß und Robert Wellmann.

**Budapest.** Im Kupferstichkabinett des Museums für bildende Kunst findet zurzeit eine **Ausstellung moderner englischer Graphik** statt, ausschließlich Radierungen. Diese Kollektion von 168 Blättern gibt ein ausgezeichnetes Bild von dem »Niveau und den Bestrebungen« der gegenwärtigen englischen Radierkunst. D. Y. Cameron ist mit 63 Blatt vertreten, Muirhead Bone mit 45 Stück, ferner finden wir Werke von MacLaughlan, Joseph Pennell, William Strang, Francis Dodd, A. E. John, D. Y. Smart, Oliver Hall, Edward und Maurice Detmold, Ernest S. Lumsden, Frank Brangwyn usw.

* **Ein Kunstausstellungsgebäude für Dresden.** In Dresden fehlt es an einem ständigen Gebäude für regelmäßige Kunstausstellungen kleineren Umfangs. Die großen Kunstausstellungen seit 1895 haben Dresden wohl viel Ruhm gebracht, aber sie können nur in mehrjährigen Pausen wiederholt werden. Es fehlt aber an dem frischen pulsierenden Kunstleben, das z. B. Berlin und München auszeichnet und das sich neuerdings auch in Stuttgart und in Karlsruhe zu entwickeln beginnt. Das liegt vor allem an dem Mangel eines kleineren Ausstellungsgebäudes. Das Künstlerhaus hat die Hoffnungen, die man in dieser Beziehung auf es setzte, nicht erfüllt, und der akademische Ausstellungspalast, der den Sächsischen Kunstverein beherbergt, reicht dafür auch nicht aus. Um daher für die Zukunft jährlich eine oder mehrere Kunstausstellungen zu ermöglichen, besteht jetzt der Plan, innerhalb des städtischen Ausstellungsgeländes, Ecke der Stübelallee und der Lennéstraße, ein besonderes Ausstellungsgebäude zu errichten. Dieser Plan geht demnächst den städtischen Kollegien zu. Wird er angenommen, so wird das Gebäude alsbald errichtet, und es ist nicht ausgeschlossen, daß im Herbst dieses Jahres bereits die erste Kunstausstellung in dem neuen Gebäude stattfindet. Errichtet wird es im Falle der Annahme des Planes vom städtischen Hochbauamt, Prof. Erlwein.

**Frankfurt a. M.** Aus der Reihe der März-Ausstellungen verdienen besonderes Interesse die einer Kollektion des Bildhauers Fritz Behn-München im Kunstverein und die Ausstellung von Alexander Kanoldt-München bei Schames. Behn zeigt außer einer großen Reihe seiner lebendigen Tierdarstellungen, in denen die Körperbildungen, die Bewegungen, die Charaktere seiner Modelle in einer außerordentlich klaren plastischen Form eingefangen erscheinen, zwei größere Arbeiten: eine Gruppe »Zwei Menschen« und einen »David«. Meines Erachtens bedeuten beide eine sehr bemerkenswerte Steigerung über die Tierplastiken hinaus. Wenn man bei diesen eine gewisse, allerdings nur sehr geringe Einengung der Wirkung durch eine leichte Neigung nach dem Kunstgewerblichen, Dekorativen hin empfinden kann, so erscheinen die »Zwei Menschen« und der »David« von solcher Fessel völlig befreit. Der große Reichtum und die lebendige Freiheit der formalen Gestaltung ist in ihnen zum Träger starker seelischer Emotionen von bedeutender Spannkraft geworden. Der plastische Wuchs des David besonders ist von einer so starken einheitlichen seelischen und formalen Dynamik erfüllt, wie nicht allzu viele Werke der modernen Plastik. — Alexander Kanoldt zeigte bei Schames außer einigen älteren Arbeiten eine Reihe seiner prachtvollen Architekturbilder. Allerdings, glaube ich, tut man ihm Unrecht, wenn man in diesen nur, wenn auch durch formale Vereinfachung und Steigerung noch so wirkungsvolle »Architekturabbildungen« sieht. Denn im Grunde sind der aufschießende, schlanke Wuchs der Türme oder die schwere, sockelartige Lagerung der Häuser doch nur ein Anlaß zu selbständigen künstlerischen Bildungen. Ich meine: man schränkt die starke Wirkung dieser Kunst zu sehr ein, wenn man nur die Vereinfachung der Form, die Reduktion der Farbe, nur ein Hervorheben des Wesentlichen durch ein Weglassen des Unwesentlichen in ihr sieht. Wenn man nicht das starke innere Leben, das fast romantische Sentiment, die sublime Geistigkeit, von denen die — nur scheinbar einfachen — Formen erfüllt sind, empfindet, so geht man an dem Besten, an der eigentlichen Wirkung, an dem tieferen Sinn dieser innerlichen Kunst vorüber. *A. W.*

Der **Magdeburger Kunstverein** scheint es sich zur dankenswerten Aufgabe gemacht zu haben, in seinen monatlichen Ausstellungen wenigstens einen bedeutenderen

Künstler, dessen Schaffen in der Tagesdiskussion eine gewisse Rolle spielt, ziemlich erschöpfend zur Darstellung zu bringen; war im Januar Sascha Schneider zu sehen, im vorigen Monat Egger-Lienz, so konnte man in der März-Ausstellung Ferdinand Hodler bewundern. Es ist überflüssig, an dieser Stelle ausführlich über Hodler zu referieren, zugleich aber auch schwierig, da die großen, bedeutenden Werke fehlten, und die Skizze und Studie vorherrschten. Interessant war die Ausstellung dadurch, daß sie auch von dem frühen Hodler eine Vorstellung gab. Man erkennt deutlich, wie Hodler in die französische Schule gegangen ist, wie er als Impressionist angefangen hat, und doch sieht man, wie bald ein besonderes Element auch in diesen Frühwerken herrschend wird, die scharf gezeichnete Linie, die bei allem Eingehen auf die Wiedergabe der farbigen Erscheinung immer klarer hervortritt. Neben Hodler hat es Carl Arp-Weimar nicht leicht, aufzukommen. Auch in seinen Landschaften ist die Kraft der Linie zu verspüren. Gewiß hat auf ihn das Vorbild van Goghs eingewirkt, ohne daß man ihn direkt als Nachahmer bezeichnen könnte, dafür hält sich Arp viel zu eng an das Vorbild der Natur. Unter den Mitgliedern der Magdeburger Künstler-Gemeinschaft »Lukas« ist keiner, der über ein gewisses Maß von handwerklichem Können herauskäme. Dagegen sind die Radierungen von Oswald Pohl-Magdeburg zu nennen. Während er in seinen Landschaften noch zaghaft ist, zeichnet er sich in den Aktstudien am Meer durch glänzende Beherrschung der Radiertechnik aus, mit wenigen, ganz zarten Strichen ist der Totaleindruck des menschlichen Körpers wiedergegeben.

**Mannheim.** In der **Kunsthalle** sieht man zurzeit eine Ausstellung von Werken Wilhelm Trübners. Einige Landschaften aus den siebziger Jahren und vor allem solche des verflossenen Jahres, in dem der Künstler auf dem Stift Neuburg (bei Heidelberg) seinen Wohnsitz genommen hatte. Die stattliche Reihe von Werken, die an diesem Orte entstanden sind, gehören ohne Zweifel zu den reifsten Schöpfungen des Künstlers; die malerische Kultur ist von einer sicheren Vollendung; Reife und Disziplin geben ihr die Signatur. Die städtische Kunsthalle hat aus der Ausstellung heraus fünf der bedeutendsten Gemälde sofort angekauft: Das Haus mit Sonne, von einer heiteren Klarheit und Energie der Farbe; den Rosengarten von einer verhaltenen, blühenden Farbigkeit; das Ökonomiegebäude in herbstlich frischer Farbstimmung; die Toreinfahrt von einer stupenden Klarlegung des Räumlichen und den Waldausschnitt am Teich hinter der Stiftmauer, voll von jener Saftigkeit und Frische, die schon manche der früheren Odenwaldlandschaften des Künstlers auszeichnete. — Gleichzeitig ist in den Räumen der Kunsthalle eine Ausstellung von Werken des badischen Künstlers Albert Haueisen veranstaltet. Haueisen ist einer der Führer der jüngeren Generation, die von Thoma ausgehend durch energisches Studium französischer Malerei und theoretische Experimente zu einem neuen malerischen Stil zu kommen versucht haben. Haueisens neueste Arbeiten zeichnen sich durch eine unerhörte Vitalität aus, die sich sowohl in schwellenden Formen als in üppigen Farben aussprechen. Von einer besonderen Prächtigkeit sind seine großen Blumenstilleben; seine Porträts verraten eine zurückhaltendere, mehr auf das Dekorative gestellte Farbigkeit. — In den Räumen des graphischen Kabinetts sieht man u. a. als Neuerwerbungen Zeichnungen von Robert Genin, Edwin Scharff, Karl Hofer, Max Pechstein, Adolf Hildenbrand. *W. F. St.*

**München.** In letzter Zeit tauchte mehrfach ein ausstellungstechnisch wichtiger Gedanke auf, der neuerdings — in einer Zuschrift vom 23. März 1914 an die »Münchener Neuesten Nachrichten« — auch publizistisch formuliert wurde. Die bevorstehende Kündigung des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz, von der die alte Sezession, wie schon gemeldet, betroffen wird, hat den Gedanken neuerdings angeregt. Es wird empfohlen, das staatliche Terrain des alten botanischen Gartens zwischen Justizpalast und Glaspalast in einen Kunstausstellungspark zu verwandeln. Der Gedanke ist an sich ausgezeichnet und verdient die lebhafteste Unterstützung. Die Lage dieses Kunstausstellungsrayons wäre verkehrspolitisch sehr gut und auch insofern schon für diesen Zweck prädestiniert, als die Nachbarschaft des Glaspalastes, des Künstlerhauses und des neuerdings den Juryfreien zur Verfügung gestellten Palmenhauses ohnedies gerade für Ausstellungen ein Zentrum schon geschaffen hat. Fraglich ist nur, wie der Gedanke im einzelnen verwirklicht werden soll. Die Zuschrift an die »Neuesten Nachrichten« hofft, daß der Staat, wenn er nicht die Errichtung von Ausstellungsgebäuden geradezu übernimmt, von dem ihm gehörenden Grund und Boden des alten botanischen Gartens Stücke unentgeltlich zur Errichtung von Pavillons an einzelne Künstlerorganisationen abgibt — zunächst an die Sezession. Ob diese Methode praktikabel ist, steht dahin. Jedenfalls ist das Projekt in seiner allgemeinsten Gestalt der ernstesten Debatten wert. Hier ist eine Gelegenheit zu großzügiger Ausstellungspolitik, wie sie einer Stadt nicht oft vorkommt. Ohne Frage hat dies Terrain — das auch in unmittelbarer Nähe des Bahnhofs liegt — so viel mehr Chancen für sich als der Ausstellungspark bei der Bavaria draußen, daß dieser Park für Kunstausstellungen gegenüber dem alten botanischen Garten überhaupt nicht mehr in Betracht kommen kann. *W. H.*

**Straßburg i. Els.** Im **Elsässischen Kunsthaus** findet zurzeit eine Sonderausstellung des Malers Paul Ledoux statt. Der Künstler hat sich in letzter Zeit der Kirchenmalerei zugewandt und daher kommt es, daß zahlreiche Studien und Entwürfe in diese Richtung weisen. Persönlicher als diese Arbeiten, unter welchen die in der Kirche in Blienschweiler ausgeführten am abgerundetsten erscheinen, wirken die Temperagemälde »Zwiegespräch«, »Heuernte« u. a., bei welchen die farbenstarke elsässische Tracht in der freien Landschaft mit Geschick behandelt ist. — Gleichzeitig ist von der Hand des Straßburger Bildhauers Eduard Preiser die Plakette ausgestellt, welche zum Andenken an den zu Ostern 1913 durch eine Lawine verunglückten Herrn Sigmund Teufel von seinen Freunden an der Unfallstelle oberhalb Morschach am Vierwaldstätter See angebracht werden wird. *K.*

**Warschauer Ausstellungen.** Eine Reihe interessanter Ausstellungen brachten die letzten Monate in der Gesellschaft der Förderung der schönen Künste in Warschau. Der Mitte Dezember eröffnete Jahressalon dauerte bis Ende Januar. Wie in vorigen Jahren nahmen auch diesmal im Salon die älteren Künstler an Zahl und Wert die erste Stelle ein. Um nur einige, auch in Deutschland bekannte Künstler zu nennen, stellten Stanislaus Lenc, Boleslaus Szankowski, Adalbert Kossak weibliche Porträts aus, jedes ausgezeichnet in seiner Art; Lenc gab außerdem noch das im letzten Pariser Salon preisgekrönte Sammelporträt der fünf greisen Professoren der ehemaligen Warschauer Universität, Falat gab Landschaften, Brandt ein Schlachtenbild, Wyczolkowski prachtvolle Stilleben. — Der Februar brachte die erste, von der Gesellschaft der Freunde der Graphik veranstaltete graphische Ausstellung polnischer Künstler. Die Ausstellung, die über 500 Blätter versammelte, zeigte das Bild der raschen und reichen Entwicklung, die auf dem Gebiete der graphischen Künste in den letzten Jahren in Polen erfolgte. Die Entwicklung der

Radierung hat Joseph Pankiewicz eingeleitet, um übrigens bald die Graphik zu verlassen und sein feines Talent gänzlich der Malerei zu widmen. Seitdem sind andere eminente Radierertalente aufgetaucht wie Skotnicki, Rubczak, Lopienski, der beste Techniker unter allen, Frl. Stankiewicz, Mondral, Rzecki, Armin Horowitz, Frau Korzeniowska. Im Steindruck hat sich mit eminentem Erfolg ein älterer Künstler, Wyczolkowski, versucht; seine lithographischen Zyklen — Danzig, Schloß Wawel, Lithauen — gehörten zu den allerbesten Sachen in der Ausstellung. Gute Steindruckblätter waren auch von Jarocki und von Tom, Vernismoublätter von Mehoffer; besonderes Interesse erweckten aber die originellen Holzschnitte von Skoczylas und farbige Holzschnitte, hauptsächlich große Porträtköpfe, von Krasnodembski. Mit der Ausstellung war die Heinrich-Grohmann-Preisaufgabe (1000 Rubel) verbunden; der erste Preis für den Holzschnitt wurde Skoczylas, für die Radierung Frl. Stankiewicz und für den Steindruck Tom verliehen; die beiden letzten gekrönten Blätter behandeln Motive aus der Warschauer Altstadt. Der Katalog der Ausstellung enthält auch eine kurze Einleitung über die graphischen Verfahren und die biographischen Data der ausstellenden Künstler; er ergänzt in willkommener Weise den kurz vorher vom »Polnischen Antiquariat« in Warschau veröffentlichten guten illustrierten Katalog der modernen polnischen Graphik. — Anfang März sind zwei Ausstellungen der Werke der jüngsten Künstlergeneration eröffnet worden. Die eine ist die Kollektivausstellung der Gemälde von Wladislaus Jarocki; Jarockis Kunst ist innerlich stark verwandt mit derjenigen Sichulskis und Pautsch' (jetzt in Breslau), mit denen zusammen er eine interessante Gruppe Lemberger Künstler bildet; es ist eine wuchtige, temperamentvolle Kunst, in deren Spiegel die Menschen, namentlich die aus dem Volke, und Natur, namentlich die des Hochgebirges, einen mächtigen Ausdruck und dramatisches Leben bekommen. Auf die Realisierung ganz anderer Werte geht die Gruppe der Künstler aus, die unter dem Namen »die junge Kunst« zu gleicher Zeit mit Jarocki in den Räumen der Gesellschaft der Förderung der schönen Künste ausstellen. Für diese jüngsten Künstler ist ein konservatives Verhalten, ein Anknüpfen an frühere Kunst, ein Ausgehen auf einwandfreie Zeichnung, auf einfache Form und starke Komposition charakteristisch. Diese eminent intellektualistische, sehr wenig temperamentvolle Malerei entspricht gar nicht dem, was man sich gewöhnlich als junge Kunst vorstellt. Das Typischste und Talentvollste hat Frau Trzcinska-Kaminska in ihren Malereien in Fresko und auf Holz gegeben. Zu nennen wären auch T. Pruszkowski, W. Husarski, W. T. Radwan, S. Rutkowski. Gute Zeichnungen der alten Architektur Roms und der polnischen Städte sind von Z. Kaminski. Das Wertvollste aber in der Ausstellung sind vielleicht die architektonischen Entwürfe von F. Polkowski, R. Swierczynski, R. Gutt, junger Architekten, die im neuen Geiste die alten polnischen Baumotive entwickeln. *W. T.*

## SAMMLUNGEN

**Ein Museum für das ehemalige Hochstift Bamberg.** In Bamberg soll ein »Fränkisches Heimat-Museum« gegründet werden. Der gegenwärtige Vorstand des Stadtbauamts, Baurat W. Schmitz, hat in einer Reihe von Aufsätzen, die in der Lokalpresse erschienen, auf die noch günstigen Zeitumstände für die Begründung eines solchen Museums hingewiesen. Ein am 9. Februar zusammengetretener Arbeitsausschuß, der aus einer entscheidenden konstituierenden Versammlung hervorgegangen ist, konnte die Botschaft entgegennehmen, daß der Kgl. Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Dr. Georg Hager zu dem Plane »seine vollste Sympathie ausgesprochen hat«. Der Berichterstatter betonte, daß nur Kulmbach, das gewissermaßen eine Priorität beanspruchen zu dürfen glaube und wohl gerne auf dem würdevollen Renaissanceschlosse Plassenburg ein Fränkisches Museum gesehen hätte, grollend bei Seite stehe. Schon wenige Tage später aber gab der Bürgermeister von Kulmbach ungefähr folgende interessante Erklärung ab: »Es ist richtig, daß vor Jahren von der bayrischen Staatsregierung der Gedanke der Errichtung eines fränkischen Museums auf der Plassenburg einmal erwogen wurde. In Hinblick auf die allzu benachbarten Sammlungen des Germanischen Museums in Nürnberg und des Luitpoldmuseums in Würzburg ist jedoch von der Staatsregierung von einer weiteren Verfolgung des Projektes Abstand genommen worden. Die Stadt Kulmbach widmet sich ihrem Luitpoldmuseum, das ein ganz scharf abgegrenztes Sammelgebiet besitzt: es erstreckt sich lediglich auf die Stadt und ihre nächste Umgebung, das sog. markgräfliche Kulmbacher Land. Ein Übergriff in das fürstbischöflich bambergische Gebiet war nie geplant und würde dem Prinzip der Bodenständigkeit des Kulmbacher Heimatmuseums direkt zuwiderlaufen«. Diese Erklärung fand in Bamberg wohlgefällige Aufnahme, und es wurde verkündet: »Neben dem fränkischen Heimatmuseum in Bamberg, das ein Spiegelbild des gesamten fränkischen Kulturlebens werden soll, wird das Kulmbacher Luitpoldmuseum mit seinem rein örtlichen Charakter fürderhin weiter bestehen können«.

Bamberg besitzt bis jetzt eine große und wertvolle Graphische Sammlung (Handzeichnungen, Holzschnitte und Kupferstiche), sowie eine Medaillensammlung in seiner Hellerschen Sammlung im Besitze der Königl. Bibliothek, eine 1838 gegründete Sammlung von Gemälden usw. alter und auch einiger neueren Meister, wie von Arbeiten der Kleinkunst in seiner Städtischen Kunstsammlung (zurzeit aufgestellt auf dem Michaelsberg), eine reiche Sammlung von Prähistorischen Gegenständen, von Skulpturen, von Schlosserarbeiten, von kunst- und kulturgeschichtlich interessanten Gegenständen aller Art, von Münzen in seinem Historischen Verein (zurzeit in den Räumen der Neuen Hofhaltung), eine Sammlung von Gemälden in der Königl. Residenz, einen ungemein kostbaren Domschatz und ein sich entwickelndes Dommuseum im Kapitelshaus. Daß sich auch eine bescheidene Sammlung von zufällig zusammengekommenen Altertümern auf der Altenburg befindet, will ich nur nebenbei erwähnen.

Zu diesen seit Jahrzehnten bestehenden Sammlungen soll nun insofern eine neue treten, als ein in Bamberg zu begründender Heimat-Museum-Verein Geschenke und Leihgaben für ein solches Museum entgegennehmen und aus dem Ertrag der Mitgliederbeiträge Erwerbungen von geeigneten Gegenständen machen will.

Bis zum Ankaufe oder zur Erbauung eines Museumsgebäudes — ich glaube ein altes schönes Gebäude wäre einstweilen dafür geeigneter als ein neuer Prachtbau — sollen diese Erwerbungen provisorisch in verschiedenen Lokalitäten aufgestellt werden (Michaelsberg, Geierswörthschloß usw.).

Mit der Begründung des neuen Museums soll sich auch eine Vereinigung mit anderen Sammlungen vollziehen, so daß es einst umfassen wird: 1. die städtischen Kunstsammlungen, 2. die Sammlungen des Historischen Vereins, 3. die Sammlung des Heimat-Museums-Vereins. Unerreichbar dürfte es voraussichtlich sein, daß der Domschatz dem Museum einverleibt wird; auch aus der Sammlung der Gemälde in der Kgl. Residenz wird kaum das eine oder andere begehrenswerte Stück leihweise abgegeben werden. Nicht ganz geklärt erscheint mir indes die Frage, ob die

Bayrische Staatsregierung nicht die Hellersche Sammlung der Königl. Bibliothek unter Eigentumsvorbehalt und Beaufsichtigungsrecht der letzteren dem neuen Museum überantworten könnte. Im Testamente Joseph Hellers vom Jahre 1824 findet sich ein Passus, der ohne weiteres die Hellersche Sammlung als die gegebene Grundlage des neuen Museums erscheinen lassen könnte, wenn Heller nicht überschuldet gestorben und wenn nicht die Königl. Bibliothek legale Besitzerin der Sammlung geworden wäre, die durch Verkauf von kostbaren Antiphonarien die nötige Summe aufbrachte, um die Gläubiger und Legatare zu befriedigen, die z. T. übrigens auf ihre Ansprüche verzichteten oder sie mäßigten.

Der Museumsverein und das provisorische Museum soll bereits in den Tagen der Anwesenheit des Königs Ludwig III. und seiner Familie in Bamberg, im August feierlich inauguriert werden. Die Zeit der Vorbereitung ist knapp zugemessen, aber bei dem Janusgesicht, das Museen in alten Kulturstätten, wie Bamberg, zu haben pflegen, läßt sich vielleicht das vorläufig gesteckte Ziel erreichen.

Es wird einem Museum in Bamberg nicht an einem schönen und eigenartigen Wirkungskreis fehlen, wenn auch ein gewisser friedlicher Wettkampf mit dem Luitpoldmuseum in Würzburg in der Folge unausbleiblich sein wird. Im Würzburger Museum befinden sich bereits Gegenstände aus dem Bamberger Hochstift. Vom frühen Mittelalter an bis zu Riemenschneiders Zeiten und in späteren Epochen erst recht tauchen auf künstlerischem Gebiete dieselben führenden Persönlichkeiten in den beiden Hochstiften des Frankenlandes auf. Meister wie Antonio Pedrini, Balthasar Neumann, Maximilian von Welsch, Ferdinand Dietz, Giuseppe Appiani, die Bossi, Joh. Rud. Byß, Balthasar Heinrich Nickel, Oswald Onghers u. v. a. gehören eben der Kunstgeschichte der beiden eng benachbarten und oft in einer Hand vereinigten Hochstifte an. Einem Emporschnellen der Antiquitätenpreise in Franken wird eine freundnachbarliche Verständigung zwischen den Museen der beiden Frankenstädte wohl am ehesten vorbeugen können. *F. F. L.*

**Das neue »Londoner Museum«.** Am 19. März wurde das neue, in »Stafford-House« errichtete Kunstinstitut, dessen Schätze früher im »Kensington-Palast« untergebracht worden waren, eröffnet. Die Geschichte des Museums ist kurz, aber interessant und ereignisreich. Der eigentliche Gründer des Londoner Museums ist Mr. Lewis Harcourt. Fast in jedem Saal befindet sich irgend ein Gegenstand, der ein Erinnerungszeichen, entweder glücklicher, oder tragischer Natur für das Geschick des englischen Volkes bedeutet.

Im Erdgeschoß wurden in chronologischer Anordnung solche Objekte aufgestellt, welche das Leben und die Sitten des noch unkultivierten, ja zum Teil das prähistorischer Ureinwohner des Landes veranschaulichen. Auch ein römisches Boot von der Flotte des siegreichen Carausius, eines Admirals unter Diocletian, nimmt unsere Aufmerksamkeit in Anspruch.

Eine schöne Treppe führt zu den oberen Räumen. Hier finden wir hauptsächlich das Leben der Nation während der Tudor-, Stuart- und Cromwell-Epoche, durch entsprechende Werke aus jener Zeit erläutert. So wurde daselbst unter anderm eine höchst wichtige Sammlung von Briefen, Proklamationen und Haftbefehlen Cromwells niedergelegt. Ferner ist die Kleinkunst jener Tage dort gut vertreten, und zahlreiche Reliquien aller Art fesseln gleichfalls den Besucher. Nicht minder die Stickereien, Gewänder, Kostüme und Möbel aus dem 17. Jahrhundert. Äußerst wertvolle, typische Juwelen aus der Elisabeth-Jocobäischen Epoche fanden im Museum eine geeignete Aufbewahrungsstelle. So erwähne ich namentlich geschnittene Edelsteine in Form von figürlichen Darstellungen. Wie kaum anders erwartet ist die Regierungszeit der Königin Victoria und auch das, was sich persönlich auf sie bezieht, in reichem Maße im Museum vorhanden.

*O. von Schleinitz.*

**Warschau.** Die **Kunstsammlung von Joseph Wyleżynski,** Gutsbesitzer aus den östlichen Provinzen Polens, ist vor kurzem durch Schenkung in den Besitz der Gesellschaft der Förderung der schönen Künste in Warschau übergegangen. Die Sammlung umfaßt nur solche Gegenstände, die auf das Pferd Bezug haben, also alte Sattel und Pferdegeschirr, kostbare Decken und Reiterschmuck verschiedener Art, lauter Dinge, die im polnischen Leben vergangener Jahrhunderte eine bedeutende Rolle spielten und mit besonderer Vorliebe künstlerisch behandelt wurden. Die Sammlung besitzt auch Bilder polnischer Künstler, die als Pferdemaler ihr Bestes geleistet haben, wie Julius Kossak oder Chelmonski, Stiche, die das Pferd zum Thema haben und eine Bibliothek mit Büchern, die vom Pferde handeln. Diese eigenartige Sammlung wird im Erdgeschoß des Warschauer Kunstpalastes ihren Ort finden, an Stelle der Krasinskischen Waffensammlung, die in den nächsten Monaten in das neue vom Grafen Eduard Krasinski erbaute Gebäude übertragen wird, das neben der berühmten Bibliothek auch die Kunstsammlungen der Fideikommißherrschaft Krasinski beherbergen soll.

## VEREINE

Der **Münchener Sezession** ist mitgeteilt worden, daß das bisher für ihre Ausstellungen vom Staat ihr zur Verfügung gestellte Kunstausstellungsgebäude am Königsplatz nun — wie schon lange geplant — gekündigt werden muß. Die gegenwärtige Frühjahrsausstellung, über die demnächst an dieser Stelle berichtet werden soll, wird voraussichtlich die letzte Ausstellung der Sezession in dem historischen Hause am Königsplatz sein. Diese Entwicklung war nicht abzuwenden, da das Ausstellungsgebäude gegenüber der Glyptothek für Museumszwecke gebraucht wird. In der »Kunstchronik« wurde gelegentlich eines größeren Aufsatzes über Münchener Galeriefragen bereits darauf hingewiesen, daß die Unterbringung des Antiquariums in der neuen, der Vasensammlung in der alten Pinakothek auf die Dauer eine Unmöglichkeit ist. Diesem unmöglichen Zustand wird nun durch die Verlegung der Sammlungen antiker Kleinkunst in das einzig geeignete Gebäude, das Haus gegenüber der Glyptothek, ein Ende bereitet. So sehr man es vom Standpunkt der Sezession bedauern mag, daß sie sich nun vor Lokalschwierigkeiten gestellt sieht, so ist doch heute — in einer Zeit unzweifelhaften Abflauens der Sezession — ohne die in den Münchener Neuesten Nachrichten bekundete Sentimentalität Ostinis nicht einzusehen, weshalb die Sezession den Vorzug dieses Ausstellungsgebäudes, der beinahe ein Privileg bedeutet, weiterhin genießen sollte. Außerdem bedeutet die Neuaufstellung der Sammlungen antiker Kleinkunst zweifellos ein höheres Interesse als die Fortexistenz der Sezessionsausstellungen gerade in diesem Gebäude. Es ist schwerlich zu befürchten, daß es einer historisch so eingelebten Künstlerorganisation wie der Münchener Sezession fürder überhaupt an Ausstellungsmöglichkeiten gebrechen sollte. Die Gründung der Neuen Sezession bedeutete ja auch nicht, wie man wohl fälschlich hörte, eine organisatorische Schwächung der Sezession: denn von den annähernd anderthalbhundert Sezessionsmitgliedern sind zugunsten der Neuen Sezession bloß fünf ausgeschieden. Selbstver-

ständlich würde es bedauert werden müssen, wenn die bevorstehende Kündigung des Hauses am Königsplatz die Sezession vor ernstliche Schwierigkeiten stellen sollte. Aber für den schlimmsten Fall stehen der Sezession Räume im Glaspalast zur Verfügung, die zum mindesten provisorisch eine Fortdauer der Sezessionsausstellungen ermöglichen würden. Wenn es der Sezession gelingt, sich auch im Ausstellungswesen als selbständige Organisation möglichst augenfällig zu behaupten, das heißt, ein selbständiges Ausstellungslokal zu finden, so wird das zur wünschenswerten Differenzierung des Münchener Ausstellungswesens beitragen. Gelegentlich der Kündigung aber geradezu von einer »Existenzfrage der Münchener Kunst« zu reden, ist heute in jedem Fall genau so sehr eine rührende Übertreibung, als es vor zwanzig Jahren hätte berechtigt sein können. *W. H.*

**München. Neue Sezession.** Dem Bericht von neulich ist noch nachzutragen, daß Carl Caspar, Maria Caspar-Filser und der Schweizer Graphiker Paul Klee-München der »Neuen Sezession« ebenfalls angehören, weiter die noch nicht genannten Maler Lichtenberger, Nowak, Sieck. Dagegen ist Marianna von Werefkin nicht Mitglied der Neuen Sezession. *W. H.*

## VERMISCHTES

Die Verwaltungskommission der **New York Public Library** hat Dr. M. Bernath, Direktorialassistent an der Kgl. Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig, den Auftrag erteilt, den Katalog der in dieser Bibliothek befindlichen Miniaturhandschriften abzufassen. Unter den Handschriften, die von Dr. Bernath im Sommer 1913 verstaubt und vergessen, unbeachtet sogar von den Bibliothekbeamten, aufgefunden wurden, befinden sich einige von ganz großem Interesse für die Kunstwissenschaft.

**Posen.** Am 1. Februar ist das **neue Gebäude der Gesellschaft der Kunstfreunde** eingeweiht worden. Die Gesellschaft wurde im Jahre 1909 begründet; Graf J. Bninski ist ihr Vorsitzender und K. Kolszewski ihr Sekretär. Die Gesellschaft verfügt über einen größeren Fonds, den sie der Schenkung des Herrn D. Jeżewski verdankt und dessen Zinsen zum Ankauf polnischer Bilder bestimmt sind. Das neue Gebäude ist eine Arbeit des Architekten Ulatowski. Zusammen mit dem Gebäude wurde die erste Ausstellung der Gruppe der großpolnischen Künstler eröffnet.

Über **Charles Conder** ist, verfaßt von Frank Gibson, eine ausführliche Monographie erschienen (zum Preise von 21 Shilling bei John Lane in London). Der Band enthält auch einen Katalog der Lithographien und Radierungen des Künstlers, den Campbell Dodgson zusammengestellt hat. Das Werk ist geschmückt mit 121 Illustrationen, einschließlich 12 farbiger Tafeln.

**Straßburg.** Die **neue protestantische Kirche** in dem Vorort Königshofen hat vor vielen anderen elsässischen Kirchenneubauten wieder einmal den Vorzug einer einheitlichen künstlerischen Raumstimmung. Der Straßburger Maler Philipp Kamm (geb. am 11. April 1882, studierte in München unter Halm, Feuerstein, Marr und Stuck) hat sich mit der Aufgabe trefflich abgefunden, durch die Farbengebung der Architektur, der Wände und des Mobiliars usw., durch die Entwürfe der fünf Glasfenster, sowie den von seiner Hand stammenden bildlichen Schmuck der Wände eine einheitliche Gesamtwirkung des Innenraums zu erzielen. Dem Hauptfenster gegenüber befindet sich eine große Komposition, die »Jünger von Emmaus«, ferner im Schiffe acht große Reformatorenbilder. Es war dies der erste größere Auftrag des Künstlers auf diesem Gebiete, dessen Lösung ihm alle Ehre macht. Kamm ist in der letzten Zeit auch wiederholt erfolgreich als Illustrator tätig gewesen; so hat er kürzlich eine neue Ausgabe von Arnolds »Pfingstmontag« illustriert, jenes Straßburger Dialektstück, an dem Goethe so viel Freude hatte. *K.*

## LITERATUR

**Joseph Déchelette,** *Manuel d'Archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine.* II. Archéologie celtique ou protohistorique. Première Partie: Age du Bronze, 212 figures et 1 carte. Paris, Librairie Alphonse Picard et fils, 1910. 512 p.

Was ich an dieser Stelle (Kunstchronik vom 5. Febr. 1909, Sp. 231—233) über den ersten Band von Joseph Déchelettes »Manuel d'archéologie préhistorique etc.« ausführlicher geäußert habe, müßte ich jetzt wiederholen, um diesem zweiten Band ebenfalls gerecht zu werden. Er ist das maßgebliche, unübertroffene Meisterwerk für das Bronzezeitalter Galliens geworden, wie auch seit den fünf Jahren des Erscheinens des ersten, prähistorischen Bandes diesem für die Prähistorie nichts zur Seite getreten ist. Es tritt alles andere, was wir von Nachschlagebüchern, Kompendien u. ä. aus den gleichen Gebieten und Perioden besitzen, weit hinter Déchelettes beiden Bänden zurück. — Der vorliegende zweite Band behandelt also das Bronzezeitalter, hauptsächlich und in erster Linie Galliens. Aber man muß nur das vorausgeschickte bibilographische Register betrachten, um zu wissen, daß Déchelette sich nicht auf Gallien allein beschränkt, sondern auch die ganze nicht französische Bronzezeit heranzieht (Kap. 2 und 3). Vielleicht sind die palästinensisch-kanaanitischen Analogien nicht in einer ihrer großen Bedeutung adäquaten Weise berücksichtigt. — In 14 Kapiteln wird untersucht: 1. Die ersten durch die Geschichte bekannten Bewohner Galliens, wobei für die Unterscheidung und Charakterisierung der Ligurer und Iberer alles mögliche Material zusammengetragen wird. 2. Das Bronzezeitalter in Griechenland und dem Orient. (Hier tritt jetzt außer dem neuen palästinensischen noch das große thessalische Material hinzu.) 3. Europäische Provinzen des Bronzezeitalters. Ursprünge der Metallurgie. 4. Dörfer und sonstige Niederlassungen. 5. Gräber (Erdgräber und Verbrennung). 6. Depots, Schmelzöfen und -Methoden. 7. Waffen zum Angriff und zur Verteidigung. 8. Werkzeuge und Geräte. 9. Kleidung und Schmuck. 10. Gold, Silber, Blei und Glas. 11. Die Keramik. 12. Der Handel im Bronzezeitalter. 13. Die Religion (über Sonnenkult, das von einem Pferde gezogene Sonnenrad und die Sonnensymbole besitzen wir außerdem bedeutsame, in der »Revue archéologique« veröffentlichte Arbeiten von Déchelette.) 14. Die Kunst im Bronzezeitalter. — Sind alle diese Kapitel reich an Material und allgemeinen wertvollen Beobachtungen, so ragen diejenigen über den Handel und die Religion im Bronzezeitalter noch als ganz einzigartige hervor. — In den kurz nach dem Erscheinen dieses Bandes separat dazu herausgekommenen »Appendices« sind Zusammenstellungen der Bronzefunde in Frankreich und Statistiken derselben enthalten. — Es braucht eigentlich nicht besonders erwähnt zu werden, daß der Druck und die Ausstattung dieses Bandes dem ersten Bande gleichkommen, ja ihn zum Teil übertreffen (z. B. die Bronze- und Holzräder, Abb. 111 u. 110). Mit Recht darf man sich nach diesen zwei ausgezeichneten Bänden auf den dritten gallo-römischen Band freuen. *Max Maas-München.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 29. 10. April 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## NEKROLOGE

In Starnberg, wo er seit geraumer Zeit lebte, starb der ehemalige Direktor des bayerischen Nationalmuseums in München und ehemalige Generalkonservator der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns, **Dr. Hugo Graf,** im Alter von siebzig Jahren (er war am 25. April 1844 in Nürnberg geboren). Er hat folgende Hauptarbeiten publiziert: »Opus francigenum«, Studien zur Frage nach dem Ursprung der Gotik (1878), »Romanische Altertümer des bayrischen Nationalmuseums« (1890), »Gotische Altertümer der Baukunst und Bildnerei des bayrischen Nationalmuseums« (1896). Mit Graf schied einer jener strengen Repräsentanten einer älteren Gelehrtenkultur, die zu den Dingen der Kunstgeschichte in einem höchst durchgebildeten philologischen Verhältnis stehen und durch die Subtilität ihrer archäologisch-philologischen Kritik für die historische Identifizierung des kunstgeschichtlichen Materials Entscheidendes getan haben. Für diejenigen Besucher des Nationalmuseums, die ein systematisches Studium der Schätze dieser herrlichen Sammlung betreiben, sind Grafs Arbeiten wertvolle Kommentare. Als Dozent für Kunstgeschichte hat Graf eine Zeitlang an der Technischen Hochschule in München gewirkt. 1897 trat er als Nachfolger Riehls an die Spitze des damals noch im Bau begriffenen Nationalmuseums an der Prinzregentenstraße. Ihm oblag die große Arbeit der Aufstellung der Schätze des Nationalmuseums in dem Neubau Gabriel Seidls, eine Arbeit, bei deren Bewältigung er ein nicht gewöhnliches Organisationstalent entfaltete, wiewohl die Darbietung der Sammlungsobjekte gewiß nicht restlos befriedigend genannt werden kann. 1907 trat Graf in den Ruhestand. Die letzten sieben Jahre seines Lebens hat er der stillen Arbeit des Privatgelehrten draußen am Starnberger See gewidmet.

Mit **Hubert von Herkomer**, der am 31. März starb, ist wieder eine der internationalen Größen europäischer Malerei dahingegangen. Dieser englische Sir, der in Landsberg am Lech am 26. Mai 1849 geboren war, genoß den Vorteil zweifacher Heimat. Eine geschickte Hand und ein unternehmender Geist sicherten ihm das Glück raschen und glänzenden Erfolges. Er war Maler, Musiker, Techniker, Filmdichter, Automobilenthusiast. Und er erntete bei Lebzeiten so viele Kränze, daß er nicht auf jene anderen zu warten braucht, die eine weniger durch die Reize einer Persönlichkeit zu bestechende Nachwelt flicht. Sein bestes Teil verschwand mit ihm. Die vielen Freunde, die ihn betrauern, sollten klug genug sein, auf die übliche Gedächtnisausstellung zu verzichten. Denn der legendäre Ruhm der »Dame in Weiß«, die einmal vor einem Vierteljahrhundert auf der ersten »Berliner Internationalen« das gebildete Publikum entzückte, könnte sich leicht in ein Nichts verflüchtigen. Als Maler zehrte Herkomer Zeit seines Lebens von diesem Ruhme. Sein Name hatte einen besonderen Klang, und er wußte ihn in geschickter Form immer von neuem in Erinnerung zu bringen. Der Ruhm des vielgewandten Mannes wird den des Künstlers überleben. Der bayerische Handwerkersohn hatte sich merkwürdig gut in die neue Umgebung gefunden, und die englische Gesellschaft verliert in ihm einen Maler, der genug äußere Geschicklichkeit besaß, ein Porträtist der eleganten Welt zu werden. Die Kultur der altenglischen Bildniskunst fand aber in ihm keinen würdigen Erben, und unter den vielen Musen, die an seiner Bahre trauern, beansprucht die Malerei nur einen bescheidenen Platz.

## PERSONALIEN

**Straßburg i. Els.** Der Bildhauer Professor **Ferdinand Seeboeck,** der durch Naturalisation zum Elsaß-Lothringer gewordene Künstler, der zahlreiche Bildnisbüsten hervorragender Persönlichkeiten des Landes geschaffen hat, feierte am 28. März seinen 50. Geburtstag. Unter seinen für das Elsaß gefertigten Werken erwähnen wir die Büsten des berühmten Staatsrechtslehrers Laband, des Prälaten Müller-Simonis, des vormaligen Ministers Mandel, des Professors von Thur und der Großindustriellen Huber und Adt. Von Geburt ist der Künstler Wiener, zu seiner künstlerischen Heimat hat er Rom erkoren. *K.*

## WETTBEWERBE

**Der Verband der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein** lädt Maler und Bildhauer ein zu einem **Wettbewerb** um die drei Preise der Konsul-Friedrich-Stiftung und einen Preis, den die Stadt Stuttgart gegeben hat. Der erste (Ernst Ludwig-Preis) beträgt 2500 M., der zweite Preis der Stadt Stuttgart 2000 M., der dritte Preis der Konsul-Friedrich-Stiftung 1500 M., der vierte Preis 1000 M. Der Verband behält sich vor, aus den zum Wettbewerb eingesandten Kunstwerken weitere anzukaufen. Berechtigt, an dem Wettbewerb teilzunehmen, sind alle Bildhauer und Maler, die im Verbandsgebiet wohnen, ebenso die im Verbandsgebiet gebürtigen Maler und Bildhauer, sofern sie sich nur studienhalber außerhalb des Verbandsgebietes aufhalten. Die Einlieferung der Werke hat bis zum 10. Mai d. J. in Stuttgart zu erfolgen. Die Jury besteht aus je einem Delegierten der Kunstkommissionen und den Schriftführern für künstlerische Angelegenheiten als Vertreter des Vorstandes. Für die zuerkannten Preise gehen die preisgekrönten Werke in den Besitz des Verbandes über. Das mit dem Ernst-Ludwig-Preis gekrönte Werk wird einer rheinländischen Galerie gestiftet; das mit dem zweiten Preis ausgezeichnete Werk wird Eigentum der Stadt Stuttgart

## DENKMÄLER

* Das **Schiller-Denkmal in Dresden,** ein Werk des Bildhauers Prof. Selmar Werner, soll am 9. Mai enthüllt werden. Die Festrede wird Dr. Minde-Pouet, der Direktor der städtischen Museen, halten. Aufgestellt wird das Standbild am Ende der Hauptstraße in Dresden-Neustadt inmitten einer gärtnerischen Anlage.

## AUSSTELLUNGEN

Der **Kunstsalon Cassirer in Berlin** zeigt jetzt die großen Wandbilder, die Heinrich Nauen für die Burg Drove bei Aachen geschaffen hat. Es wird demnächst Gelegenheit sein, auf die mit Spannung erwarteten Gemälde des näheren einzugehen und das Schaffen des Künstlers zu würdigen, den wir zu unseren stärksten Hoffnungen zählen, und durch eine Reihe von Abbildungen zu

illustrieren, so daß hier der Hinweis genügen mag. Auch für den übrigen Teil der Ausstellung braucht es nur weniger Worte. Die Bilder von Klaus Richter und Magnus Zeller sagen wenig Neues. Das erste Werk der Art fiel als ein Kuriosum in einer Sezessionsausstellung auf. Aber mehr als eine Kuriosität bedeutet das zeitfremde Schaffen der beiden Maler nicht. Cassirer zeigt daneben alte Bilder, vor allem eine Reihe spanischer Werke, von denen aber keines ein näheres Eingehen an dieser Stelle erfordert. Auch die formlosen Plastiken von Kroner werden kaum Freunde finden, obwohl unter den Zeichnungen einige sind, die Talent und Empfindung verraten. *G.*

## SAMMLUNGEN

⊙ Im **Berliner Kaiser-Friedrich-Museum** hat der neue van der Goes nun seinen endgültigen Platz gefunden. Der Eyck-Saal ist umgehängt worden, und um Platz zu schaffen, wurden alle Kopien von Coxie entfernt. An der Rückwand des Saales präsentiert sich nun der Altar, wie er ehemals in geschlossenem Zustand wirkte. Die Außenseiten der Flügel sind in ihrer alten Anordnung vereinigt. Zur Ergänzung blieben die neuen Kopien der schmalen Zwischenstücke der Verkündigung erhalten. Zu den Seiten schließen sich die abgetrennten Flügelinnenseiten an. So wurden die beiden Seiteninnenwände des Saales frei, und gegenüber der Anbetung der Könige konnte die Anbetung der Hirten des Hugo van der Goes Platz finden. Dadurch ist wiederum der Oberlichtsaal erheblich entlastet worden, und die Lukas van Leyden-Gruppe, die dem neuerworbenen Brueghel hatte weichen müssen, konnte hier untergebracht werden. Der van der Goes selbst präsentiert sich in neuer Form, da das erhaltene Stück des Aufsatzes, das von der Rahmenleiste verdeckt war, inzwischen freigelegt worden ist. Die Änderung gereicht der Komposition sehr zum Vorteil, sie wirkt nun freier und luftiger. Auch ist das seit Jahrhunderten vor allen äußeren Einflüssen geschützt gebliebene Stück Malerei in technischer Hinsicht von erheblichem Interesse.

Die Sammlung von Bildwerken in der christlichen Epoche erfuhr in jüngster Zeit einige wertvolle Bereicherungen. Aus Oberitalien wurde ein monumentales Taufbecken erworben, das in der Dekoration frühgotische Elemente mit Resten nach romanischer Form vereinigt. Besonders altertümlich wirkt die hockende Figur, die das Becken trägt. Eine allegorische Frauengestalt aus Marmor dürfte um die Mitte des Trecento entstanden sein und aus Neapel stammen. Von größter Schönheit ist das weiche Gefält des Mantels und die anmutige Bewegung der Hände, die eine Rundscheibe tragen. Dem Ende des 14. Jahrhunderts entstammt eine Marmorstatue des hl. Jakobus, die Florentiner Herkunft ist. In die Zeit der Renaissance führt die sehr reizvolle bemalte Stuccobüste eines Knaben, die der Art des Antonio Rossellino nahekommt. Ein prachtvolles Werk der reifen Hochrenaissance ist endlich das Tonmodell einer liegende Frau, das ohne Frage in den Kreis der unmittelbaren Schüler des Michelangelo gehört und hier dem Fra Giovanni Agnolo da Montorsoli zugeschrieben wird. Keines der ausgeführten Werke konnte die Unmittelbarkeit und Frische bewahren, die einem solchen Modell von Meisterhand eignet. Das schöne Stück hat auf dem vergoldeten Barocktisch unter dem Porträt des Borro vor einiger Zeit seinen Platz gefunden.

**Leipzig.** Auf Anregung von Dr. Hermann Voss gelangte als Geschenk einiger Kunstfreunde ein Gemälde des jetzt in Florenz lebenden Deutschböhmen Moriz Melzer in das **Museum der bildenden Künste.** Der Gegenstand, Segelboote am Gestade eines Sees, hat den Künstler mehrfach in farbigen Holzschnitten und Bildern beschäftigt, bis er in dem erst 1913 am Genfer See entstandenen Leipziger Gemälde die farbig und kompositionell brillanteste, konziseste Fassung erhielt. Melzer, der seit einigen Jahren zu den am meisten Genannten der jüngeren Generation gehört, war unseres Wissens bisher in keiner öffentlichen Sammlung mit einem Bild vertreten; dadurch erhält die Neuerwerbung des Leipziger Museums erhöhte Bedeutung.

Unter den sonstigen Neuerwerbungen sind insbesondere das Porträt des Malers Wopfner von Samberger und eine feine Landschaft mit Kühen von Wilhelm Busch zu erwähnen. *S.—B.*

## INSTITUTE

**Florenz. Kunsthistorisches Institut.** Infolge der erst jetzt ihrer Vollendung entgegengehenden Umräumungs- und Neuordnungsarbeiten in der Bibliothek fand in diesem Semester nur eine wissenschaftliche Sitzung statt, die unter Beteiligung fast sämtlicher florentiner Kunsthistoriker einen äußerst interessanten Verlauf nahm. Auf das reichhaltige Programm soll im folgenden näher eingegangen werden.

Zunächst teilte Prof. Guido Battelli die Entdeckung eines bisher unbekannten Bildes von Cigoli mit. Es befindet sich in der kleinen Kirche von Pianezzola im Val d'Elsa und stellt die Madonna mit den Heiligen Michael und Petrus dar. Die Signatur des Meisters mit dem Datum 1596 bürgt für die Echtheit.

Sodann sprach Battelli ausführlich über den wahren Urheber des Bildnisses Giovannis delle Bande Nere in den Uffizien. Das Porträt galt bisher allgemein als ein Werk Tizians. Nur Georg Gronau hatte in der Rivista d'Arte (Juli 1905) diese Attribution angefochten, ohne jedoch den eigentlichen Autor zu bestimmen.

Aus einem Briefe Aretinos an Cosimo I. vom Oktober des Jahres 1545 geht hervor, daß Tizian, der ursprünglich die Herstellung des Bildes übernommen hatte, nach Rom abreiste, ohne es auszuführen. Ein weiterer Brief des großen Publizisten vom November desselben Jahres an einen gewissen Maler »Gianpaolo« bringt den Beweis, daß der Adressat als Urheber des Bildnisses zu betrachten ist. Wer war dieser Gianpaolo? Dumesnil dachte an den Vasarischüler Giovan Paolo del Borgo. Mit dem Stil der Vasarischule hat aber das Bildnis absolut nichts zu tun. Es zeigt zweifellos den Einfluß Tizians, wenn es auch nicht gut genug ist, um von dem Meister selbst herrühren zu können. Battelli schlägt daher den Tizianschüler Gianpaolo Olmo als Autor vor. Dieser Vorschlag hat, wenn er auch noch der Nachprüfung bedarf, eine gewisse Überzeugungskraft an sich. Mit dem hl. Laurentius auf dem Madonnenbilde Olmos im Provinzialmuseum zu Bonn (früher in Berlin) und mit dem weiblichen Bildnis desselben Künstlers in der Galleria Carrara zu Bergamo hat das Porträt Giovannis delle Bande Nere in der Tat eine fühlbare Verwandtschaft.

Dr. Odoardo Giglioli, der Inspektor der Pitti-Galerie, sprach sodann über zwei unbekannte Elfenbeinbildwerke des deutschen Bildschnitzers Balthassar Stockamer im Nationalmuseum zu Florenz. Das erste Werk ist eine bisher anonyme Kreuzigungsgruppe. Sie wird durch Briefe Agostino Monannis, eines römischen Agenten der Medici, identifiziert, die in den Jahren 1666—68 an den Kardinal Leopold de' Medici geschrieben wurden. Danach beauftragte Monann im Namen des Kardinals den Nürnberger Bildschnitzer Balthassar Stockamer, der sich zurzeit in Rom aufhielt, mit der Arbeit. Stockamer, nach Sandrart ein Schüler Georg Schweickards, hatte auf einer Italienfahrt die Unterstützung des Großherzogs Cosimo III. gefunden, der ihn zum Studium antiker Vorbilder nach Rom schickte und ihm freien

Aufenthalt im Palazzo Medici gewährte. Späterhin kehrte Stockamer wieder nach Nürnberg zurück, wo er nach Scherer im Jahre 1700 starb — berühmt durch seine geistreichen und eleganten Bildnisplastiken. Vollständigere Lebensdaten des Künstlers fehlen uns bis jetzt. — Der künstlerische Sachverständige bei dem Auftrag Monannis an Stockamer war Pietro da Cortona, der auch die (nicht mehr auffindbare) Zeichnung zu den Figuren lieferte. Am 11. Dezember 1666 hat Stockamer die Modelle zu den Figuren begonnen. Am 25. Juni 1667 ist die Figur der Madonna vollendet, am 11. Februar 1668 sind alle Figuren fertig montiert. — Die etwas größere Gruppe des Gekreuzigten selbst ist sicherlich von anderer Hand ausgeführt. Sie zeigt eine sorgfältigere, aber auch kleinlichere Technik, als die der Leidtragenden. Das Kruzifix schmückte wohl vorher für sich allein den Betschemel des Kardinals, bis es durch Vereinigung mit den anderen Figuren und durch Aufstellung auf einem Calvarienberg zu einem repräsentativen Schaustück umgestaltet wurde. Die Vereinigung ist aber nicht recht gelungen. Jede Figur wirkt als ob sie für sich entworfen sei. Es fehlt der rechte Zusammenschluß in der Komposition.

Aus der Korrespondenz Monannis mit dem Kardinal Leopold läßt sich noch ein zweites Werk Stockamers nachweisen. Die in einem Brief vom 22. September 1668 beschriebene Gruppe des Herkules mit der Hydra ist zweifellos in einer gleichnamigen, anonymen Gruppe im Bargello erhalten. Diese Arbeit wurde vor Ende 1668 abgeliefert und am 12. Januar 1669 bezahlt. Die Figur des Herkules geht auf antike Vorbilder zurück. Die Zeichnung zur Gruppe wurde von Stockamer mit großer Sorgfalt durchgeführt. Die anatomische Durchbildung der Figuren ist viel exakter als bei der Kreuzigungsgruppe. Der Einfluß Pietros da Cortona ist nicht mehr zu bemerken.

Eine dritte Gruppe Stockamers — eine sitzende Caritas mit Putten —, die in einem Briefe Monannis vom 27. Juni 1665 erwähnt wird, konnte vom Vortragenden bisher nicht identifiziert werden.

Direktor Dr. Hans von der Gabelentz legte die wohlgelungene Reproduktion einer Scheibenzeichnung Jörg Breus d. Ält. mit der Darstellung der »Luna« vor, die von dem Vortragenden letzthin zusammen mit anderen Handzeichnungen aus der Sammlung des Großherzogs von Sachsen-Weimar im Auftrag der Prestel-Gesellschaft publiziert worden ist. Die Zeichnung gehört in eine Serie von Planetendarstellungen, von der ein weiteres Stück — der Mars — in der Erlanger Sammlung erhalten ist (Publ. von Dornhöffer im k. k. Jahrbuch XVIII. Fig. 6). Die Weimarer Zeichnung steht in Beziehungen zu den Planetenstichen des sog. Baccio Baldini. Besonders die Figur der Luna verrät ein Abhängigkeitsverhältnis, aber auch die Gruppenmotive, durch die die Wirkung des Planeten auf den Menschen verbildlicht werden, zeigen große Ähnlichkeit. Die Zeichnung Breus ist ein neuer Beweis für die Weite der Einflußsphäre Baccio Baldinis, für dessen Wirkung in die Ferne bereits Lippmann 1895 im Organ der Internat. Chalcographical Society Belege beibrachte. — Im Anschluß hieran gab der Vortragende einen kurzen Überblick über die Entwicklung der Planetendarstellungen in Italien seit dem Mittelalter. Das bedeutendste Beispiel der älteren, scholastischen Darstellungsweise, die noch keine Beziehungen zu Baccio Baldini hat, bietet die Spanische Kapelle in S. Maria Novella (von Andrea da Firenze, nach 1350). Die Planeten sind in Medaillons auf den Thronen der sieben freien Künste angebracht und zwar in folgender Ordnung: 1. Grammatik (Priscianus) — Luna mit einer Brunnenschale; (hier ist die Reihenfolge willkürlich geändert, an die zweite Stelle gehört Merkur); 2. Rhetorik (Cicero) — Venus mit Spiegel; 3. Dialektik (Aristoteles) — schreibender Merkur; 4. Musik (Tubalkain) — Sonne mit Stundenglas; 5. Astronomie (Ptolomaeus) — bärtiger Saturn mit Sichel; (auch hier ist die Reihenfolge verändert, da Saturn an die letzte Stelle gehört); 6. Geometrie (Euklid) — Mars mit Helm und Schild; 7. Arithmetik (Pythagoras) — gekrönter Jupiter mit Zepter und Weltkugel.

Zeitlich nahestehend und in den Motiven verwandt ist der Planetenzyklus am Florentiner Campanile, vielleicht von Francesco di Talento, Mitte des 14. Jahrhunderts. Hier sind die Planeten in Verbindung mit den sieben freien Künsten, den sieben Tugenden und den sieben Sakramenten gebracht. Luna hält auch hier eine Brunnenschale, um die Anziehungskraft des Mondes auf das Wasser zu versinnbildlichen. Merkur ist als Lehrer gegeben mit Anspielung auf den Hermes Trismagistus, den Gott der Schrift und überhaupt der Wissenschaft. Venus hält ein nacktes Liebespaar in der Hand. Die Sonne ist ein jugendlicher, gekrönter Apoll mit einer Schauspielermaske (Baccio Baldini stellt auf dem entsprechenden Stich Gruppen von Akrobaten dar). Mars, ein gerüsteter Kriegsmann zu Pferd. Jupiter ist auffallenderweise als Mönch gegeben mit Becher und Kreuz. Saturn als Greis mit dem Rad der Fortuna und einer kleinen nackten Figur (Jupiter?) in der Hand.

Beziehungen zum Florentiner Kunstkreis hat auch ein Kapitäl an der Loggia des Dogenpalastes in Venedig, das die Planeten in Verbindung mit den zwölf Tierkreiszeichen bringt. Die anschließenden Kapitäle zeigen die Tugenden und Laster, die sieben freien Künste und ihre Vertreter aus dem Altertum, schließlich die sieben Lebensalter. Im Zusammenhang mit den sieben Lebensaltern erscheinen die Planeten auch in der Cappella Maggiore der Eremitanikirche zu Padua.

Der zwar nicht künstlerisch, aber inhaltlich bedeutendste Planetenzyklus Italiens befindet sich im Salon des Palazzo della Ragione zu Padua, den Giovanni Miretto und andere nach 1410 ausführten. In dieser gemalten Enzyklopädie werden sämtliche Beziehungen der Planeten zum Menschen und zur Natur dargestellt. Die Planeten selbst sind ähnlich charakterisiert, wie auf den vorgenannten Denkmälern.

Eine völlig veränderte Charakteristik findet sich erst auf den Stichen Baccio Baldinis in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Baldini führt die jüngere, humanistische Darstellungsweise ein. Die Planeten werden jetzt als antike Gottheiten gegeben. Luna als Diana mit dem Bogen in der Hand und dem Halbmond auf der Stirn, Merkur mit dem Caduceus, Venus in Begleitung Amors, Sol-Apollo im Sonnenwagen, Mars als Krieger, Jupiter mit Ganymed, Saturn als Gottheit des Landlebens.

An die Stelle der freien Künste und ihrer Vertreter, der Tugenden, Lebensalter usw. treten Genrebilder, die den Einfluß der Planeten illustrieren. Der Sinn der Bilder wird durch Unterschriften erläutert. Diese Genrebilder, die der italienischen Kunst bisher weniger geläufig waren, sind wohl unter dem Einfluß nordischer Kunstwerke entstanden. Im besonderen dürften die Miniaturen von livres d'heures und ähnlichen Handschriften vorbildlich gewesen sein. Baccio Baldini seinerseits hat wieder auf die italienische Kunst der Folgezeit bestimmenden Einfluß gehabt. Die Planetendarstellungen im Appartamento Borgia aus der Werkstatt des Bernardo Pinturicchio (um 1494) und im Cambio zu Perugia von Perugino (1499—1500) gehen auf die Fassungen Baldinis zurück.

Die Zeichnung Jörg Breus dürfte um 1510 entstanden sein. Vielleicht entstand sie während eines italienischen Aufenthaltes, der als sicher anzunehmen ist. Sie ist nicht das späteste Beispiel für die Nachwirkung Baldinis in der deutschen Kunst, denn Lippmann wies nach, daß

noch H. S. Behams Holzschnitte von 1531 auf das Florentiner Vorbild zurückgehen.

Im Anschluß hieran teilte der Vortragende noch eine kleine Entdeckung mit, die einen neuen Beleg für die Verwendung Dürerscher Motive in Italien bringt. Auf der rechten Bronzetür der Pisaner Domfassade findet sich im untersten (rahmenden) Felde links das Relief eines Rhinozeros, das eine getreue Kopie des Dürerschen Stiches mit dem Rhinozeros (von 1515) darstellt. Dieses Bronzerelief der Schule Giovannis da Bologna bietet also eine interessante Parallele zu dem letzthin von Harry David und Vittorio Spinazzola behandelten (im Gegensinne gegebenen) Rhinozerosrelief aus Marmor im Museum Nazionale zu Neapel.

Schließlich sprach Dr. Walther Biehl über »Romanische Plastik im Gebiet von Lucca«, und legte eine Reihe von Aufnahmen unpublizierter Monumente vor. Der Vortrag wird an anderer Stelle wiedergegeben werden.

## VEREINE

**Straßburg i. Els.** Um Handel, Industrie und Kunst moderne Reklame in künstlerischer Form darzubieten, haben sich fünf elsässische Graphiker: René Allenbach, Adolf Graeser, Eugen Holtzmann, Philipp Kamm und Henri Solveen vereinigt. Die neue Vereinigung hat die Bezeichnung »**Hik**« (Handel, Industrie, Kunst) angenommen.

## VERMISCHTES

Die **Künstlerschaft Österr.-Schlesiens,** die in dem Direktor des schlesischen Landesmuseums in Troppau, Dr. E. W. Braun, einen ihrer hervorragendsten Förderer schätzt, hat in den letzten Tagen den Genannten in Würdigung seiner allgemein anerkannten Verdienste, die er nicht nur um das seiner Leitung anvertraute Museum, sondern um das ganze Kunstleben Österr.-Schlesiens sich erworben hat, durch eine von Adolf Zorazila (Mitglied der Wiener Sezession) künstlerisch mit reizvollen Aquarellen ausgestattete Adresse geehrt. Die Adresse hebt hervor, daß der Zweck und die Aufgabe eines Museums es nicht nur sei, ein totes Inventar von Kunstwerken anzulegen, tote Schätze vergangener Kunst aufzuhäufen, sondern durch künstlerische Veranstaltungen immer wieder anregend zu wirken und Künstler und Publikum zu erziehen, damit man aus dem Vergangenen zum Nutzen der Gegenwart lerne. Dieser Aufgabe sei Direktor Braun, der aus allerbescheidensten Anfängen das Franz-Josef-Museum in Troppau zu einem kostbaren Besitz des Landes und zum Mittelpunkt des schlesischen Kunstlebens ausgestaltet habe, in jeder Weise nachgekommen. Seiner Tätigkeit verdanke das Land die Erhaltung zahlreicher bedrohter Kunstwerke, seinem Einfluß verdanke die Künstlerschaft, daß bei allen größeren modernen Bauwerken stets Künstler in erster Linie zur Mitarbeit zugezogen wurden. *A. R. F.*

## LITERATUR

**Otto A. Weigmann,** *Sion Longley Wenban.* Kritisches Verzeichnis seiner Radierungen mit einem Bildnis und 76 Abbildungen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, gr. 8°, 1913, geb. M. 30.

Wenban war der Typ eines Stückchens Künstlermisère, wie sie eigentlich nur in Romanen vorkommt. Ideale Veranlagung hatten ihn getrieben, sich vom Photographen zum Künstler durchzuringen. Materielle Sorgen haben ihm die Vollendung des Schrittes fast unmöglich gemacht. Die Anerkennung der Zeitgenossen erreichte ihn erst, als er auf seinem letzten Krankenbett lag. Jetzt, sechzehn Jahre nach seinem Tode, ist er berühmt genug geworden, daß man es wagen kann, ein dickes Buch allein ihm zu widmen. Sein Schicksal ist einfach die Materialisierung von Menzels: »Künstlers Erdenwallen«. Wenbans Bedeutung liegt darin, daß er, zu einer Zeit als selbst Peter Halm sich nur schüchtern mit der Originalradierung hervorwagte und in der Hauptsache sich durch Reproduktionen erhielt, es unternahm sich ganz der Originalarbeit und zwar der intimen, nicht zurechtgestutzten und romantizierten Landschaft zu widmen. Das war noch vor der Zeit, da Klinger durch seine Aufsehen erregenden Werke das Interesse für Graphik erweckt hatte. Heutzutage gibt es zahllose Sammler und solche die 10000 Mark für ein modernes Blatt zahlen: damals traf man leichter zehntausend Menschen an, die nicht eine Mark für eine Radierung zu zahlen bereit waren. Der Mut, der in Wenbans Stellungnahme lag, und die Propaganda, die dadurch auch er geschaffen hat, sind vielleicht seine Großtaten: sein Werk selbst tritt dem gegenüber ins Hintertreffen. Er war kein genialer Meister der Linie, und von der Photographie, — in seiner Naturanschauung, — sowie von der Federzeichnung, — in seiner Strichführung, — hat er sich nie ganz frei gemacht. So paradox es klingen mag, — ihm fehlte das große Vorbild zum Anlehnen; die Kenntnis des Meisters, dessen Konvention ihm mit einem Schlag ein Ziel klargelegt hätte, das selbst zu finden er doch nicht vermochte. Hätte er nur die Einladung Bachers nach Venedig, zu Whistler, angenommen! Er wäre gewiß aus der Spur herausgekommen, in die er sich festgefahren hatte, und die zu einer freien, geistreichen Entfaltung seiner Kräfte nicht führte. Er hat sich zwischen zwei Stühle gesetzt und bezwang weder die Eleganz und das feine Stilempfinden der Engländer, noch die wuchtige, gewaltige Linie der größten Franzosen.

Immerhin ist sein Schaffen nicht zu verachten und es fesselt heute schon die Graphik-Sammler in hohem Maße. Daher ist der vorliegende, überaus sorgfältig gearbeitete Katalog eine willkommene Gabe. Dr. Weigmann zählt 371 Platten auf: darunter sind aber sämtliche Versuchsarbeiten, die nie in den Handel kamen und nie dahin gelangen können, mit eingestellt. Das künstlerische Oeuvre wird sich auf beiläufig hundert Blatt stellen; die 76 Abbildungen geben einen ausreichenden Begriff davon. Ich bedaure nur, daß sie in Gestalt von Lichtdrucktafeln, die immer schmierig und freudlos ausschauen, geboten sind.

Mit diesem Band leitet Dr. Weigmann seine Folge »Neuere Malerradierer« vortrefflich ein, zu der wir ihm und uns Glück wünschen. Die Ausstattung und die Anlage sind etwas anders als jene des Delteilschen »Peintre graveur illustré«, darum aber nicht schlechter. Hoffen wir, daß der Folge zum mindesten der gleiche Erfolg beschieden wird. Dazu ist vor allem nötig, daß für die nächsten Bände große und aktuelle Namen herausgesucht werden. Mangel daran ist nicht vorhanden. Ein Kalckreuth-Katalog tut not; Greiner, Fischer, Koepping, Thoma, Ubbelohde sind ein paar nicht minder wichtige Künstler. Mögen sie alle und noch mancher andere in dieser neuen Serie erscheinen!

*Prof. Dr. Hans W. Singer-Dresden*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 30. 17. April 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.



## NEUES VOM LOUVRE

In einem abgelegenen Flügel des Louvre, mitten in einer Flucht von Sälen, in denen Handzeichnungen und Pastelle untergebracht sind, ist ein neuer Raum mit Plastiken, Zeichnungen und Aquarellen von A. L. Barye eröffnet worden. Es ist eine Schenkung eines »Ami du Louvre«, der nicht genannt sein will. Seine Freundschaft für das Louvre indessen geht nicht so weit, daß er die Aufstellung in einem Saal gestattet hätte, wo bereits andere Werke Baryes zu finden sind. In allen drei Stockwerken des Louvre, an vier verschiedenen Stellen, muß man sich nun die Arbeiten dieses Künstlers zusammensuchen. Das ist wohl eine Schattenseite des Stiftungswesens.

Kennt man die Skulpturen Baryes in der Sammlung Tommy Thierry, so fügt der neue Saal nichts zu dessen Ruhm hinzu. Es ist zu viel Salonmäßiges an seinen Sachen, um große Kunst zu sein. Zwar beruhen seine Tierbildnisse auf einer für die damalige Zeit außergewöhnlich scharfen Naturbeobachtung, aber meist drängt sich die Anekdote zu viel vor. Mit Vorliebe stellt er Tierüberfälle, Jagdszenen, Kämpfe zwischen Tier und Mensch dar: dramatische Zuspitzung, gesteigerte Bewegung — auf dem Niveau der Vitrinenkunst. Dazu macht er ziemliche Anleihen an vergangene Stilarten. Besonders der Renaissance entnimmt er manches Motiv. Die Hauptentwicklungslinie der französischen Bildhauerkunst: Puget, Houdon, Rude, Carpeaux, Rodin geht an ihm vorüber. Barye bedeutet ein romantisierender Seitentrieb zu einer Zeit, der Delacroix den Stempel aufdrückt.

Besonders nahe zu Delacroix stehen Baryes Zeichnungen und Aquarelle. Doch haben sie nicht dessen zwingende Form und koloristischen Reichtum. Auf einem der Aquarelle schleicht unheimlich schwarz irgendein Katzentier durch die Bergeinöde. Derartige »Stimmung« bringt auch die mechanisch arbeitende Reproduktionstechnik unserer Tage zuwege, wie photographischer Apparat und Kino. Immer mehr stellt man darum an die Kunst die Forderung individuellster Gestaltung.

Dem Louvre ist ferner eine neue kostbare Schenkung zugefallen. Die Marquise von Arconati-Visconti hat — zu ihren Lebzeiten, wie es jetzt immer mehr üblich wird — ihre seit dreißig Jahren gesammelten Kunstschätze dem Louvre überwiesen. Ein Kinderpastell von La Tour dürfte das jüngste Werk der Sammlung sein. Sonst enthält sie zumeist nur französische und italienische Werke des Mittelalters und der Renaissance. Wie im Musée André ist auch hier besonderes Gewicht auf eine Interieurwirkung gelegt. Es ist begreiflich. Modernen Sammlern von europäischen Vermögensverhältnissen ist es fast unmöglich, sich noch isolierte und isolierbare Meisterwerke der bildenden Kunst vergangener Epochen zu verschaffen. Nur das eine Ziel ist noch erreichbar: die Wiedererweckung einer historischen Gesamtstimmung durch geschmackvolle Auswahl und Anordnung aller möglichen auf eine bestimmte Zeit sich beziehenden Kunst- und Gebrauchsgegenstände. So haben auch in der Sammlung der Marquise von Arconati-Visconti Bilder und Statuen vor allem relativen Wert. Hervorzuheben sind: eine Jungfrau aus der Schule des Ghirlandajo, zwei Porträts von Mainardi, ein Frauenkopf von Ambrogio da Predis und unter den Statuen eine marmorne gotische Jungfrau, eine lombardische Büste des Galeazzo Maria Sforza. Sie schauen herab auf Truhen, Kredenzen, Elfenbein- und Emailarbeiten ihrer Epoche. Es ist anzunehmen, daß die Innenraumaufstellung auch im Louvre erhalten bleibt. Man wird sich wohl noch eine Zeit gedulden müssen, bis diese Sammlung öffentlich zugänglich gemacht wird.

Was sind dem Louvre, das auf Ewigkeit eingestellt ist, Wochen, Jahre der Verspätung? — Seit einem Monat ist die Ausstellung von 38 Zeichnungen Claude Lorrains, der Schenkung eines Ami du Louvre, angekündigt. Auf meine Frage, wann wird sie sichtbar sein, weiß mir kein Diener des Louvre Auskunft zu geben. Nur der eine trällert den Kehrreim eines alten Volksliedes: »A Pâques ou à la Trinité«. Auch die Eröffnung der Sammlung Camondo, die auf Anfang April anberaumt war, ist wieder auf Wochen hinausgeschoben worden. »Man arbeitet fest«, antwortet Hoffnung erweckend ein Angestellter auf mein Befragen, indem er mit dem Zeigefinger nach oben deutet. Meint er damit die neuen Ausstellungsräume oder die Leitung des Louvre? Besagte Leitung mag allerhand gute Eigenschaften haben, die eine besitzt sie nicht, die — wie man sich hier auszudrücken pflegt — Koketterie, pünktlich zu sein.

An Ausstellungen dekorativer Kunst ist in Paris kein Mangel. Künstlerische Höhe und Häufigkeit entsprechen sich indessen nicht. Aus gemäßigten und fortschrittlichen Kreisen zugleich setzen sich die Artistes Decorateurs zusammen, die im März im Pavillon Marsan des Louvre ausstellten. Es ist ersichtlich, daß die Gruppe der Jungen im Herbstsalon, Groult, Marc, Sue, Palyard, immer mehr die Führung an sich reißen, ja daß sie mit ihren Vereinfachungsprinzipien und ihrer Freude am farbigen Ornament auf die Älteren wie Majorelle, Gaillard, Dufrène, Gallerey zurückwirken. Trotzdem leidet im großen und ganzen die französische Möbelkunst an dem seit dem Nouveau-Art-Stil eingerissenen Grundübel: an dem Mangel an Respekt vor dem Material. Hier sieht man Tischbeine

dünn und lang wie Flamingostelzen, dort sind ganze Stuhllehnen in bunte Körbe voll Äpfel und Trauben verwandelt. Hier drängen sich Bronzebeschläge und Inkrustationen vor, dort greifen Armlehnen durch den Stuhlsitz hindurch nach den Stuhlfüßen, als gälte es, ein Akrobatenkunststück zu demonstrieren. Am erquicklichsten muten kleinere Kunstgewerbegegenstände an. Marcs Schreibmappen und Bucheinbände mit farbigen Blumen- oder Figurenmotiven auf gelblichweißem Pergament sind von einem entzückenden, festlichen Farbenzusammenklang: so lichtfrohe, leichtbeschwingte Dichter wie Homer oder Walter von der Vogelweide möchte man in dieser Weise gebunden besitzen. Auch Marinots transparente Glasgefäße mit farbigem Emailleschmuck darauf sind reife, herzerfrischende Kunst. Eine nie um Motive verlegene Phantasie, zweckvolle Formen ohne gesuchte Originalität, Rücksichtnahme auf die besonderen Materialforderungen lassen Marinot als einen den alten Venezianern ebenbürtigen Glaskünstler erscheinen. Eine Glashütte in Bar ist mit der Herstellung betraut: eines der wenigen Beispiele in Frankreich, daß ein industrielles Unternehmen sich einen modernen Künstler verschreibt. *A. D.*

## SAMMLUNGEN

Eine überraschende Nachricht kommt aus **Budapest:** An Stelle des wegen seiner dauernden Erkrankung endgültig vom Amt zurückgetretenen Herrn v. Kammerer ist Dr. jur. Alexis Petrowics, bisher Sektionsrat im Ministerium des Innern, zum **Direktor des Museums der schönen Künste** in Budapest ernannt worden. Wir kennen die Gründe nicht, die die ungarische Regierung bewogen haben, diese wichtige Stellung mit einem juristisch geschulten Verwaltungsbeamten zu besetzen, fühlen uns aber verpflichtet, dem Erstaunen, das die Fachwelt des Auslandes hierüber ergreifen wird, Ausdruck zu geben. Die Zeiten, wo eine Sammlung von europäischer Bedeutung ohne die Leitung eines kunsthistorisch gebildeten Museumsfachmannes gedeihen kann, sind vorüber. Die Ansprüche der Forschung und die Schwierigkeit des Marktes sind so gestiegen, daß Mißgriffe oder unterlassene Zugriffe sich oft bitter rächen. — Doch um von diesen selbstverständlichen Allgemeinheiten zur vorliegenden Sache zu kommen, fragen wir: Warum hat man Dr. Gabriel von Térey, der während der Erkrankung Kammerers diesen in der leitenden Direktion schon längst vertrat und sich durch seine bisherigen Leistungen um das Budapester Museum die größten Verdienste erworben hat, nicht an diese Stelle gesetzt? — Térey hat als früherer Vorstand des Kupferstichkabinettes, späterer Vorstand der Gemäldeabteilung und in den letzten Jahren als stellvertretender Leiter des gesamten Museums eine derart fruchtbare, vor aller Augen liegende Arbeit geleistet, er hat auch dank seinen Beziehungen zum europäischen Westen das Budapester Museum so in seinem internationalen Ansehen gesteigert, daß man sich erstaunt fragt: Warum setzt die ungarische Regierung diesen Mann, der ihr so viel geleistet hat, derart zurück, daß sie ihn, statt mit der bisher verwalteten Stelle endgültig zu betrauen, in den früheren Posten des Abteilungsvorstandes wieder einsetzt? — Wer sich die bedeutenden kunsthistorischen Publikationen Téreys vergegenwärtigt und sich seine Arbeit der Erweiterung, Ordnung, Bestimmung und Katalogisierung der Galerie vorstellt, der wird jedenfalls die Überzeugung hegen: Ein sachlicher Grund für diese Übergehung Téreys kann nicht vorliegen. *G. K.*

**Ein Trachtenmuseum in Paris.** Das ethnographische Museum im Trokadero hat sich mit einem französischen Trachtenmuseum aus dem Besitz des Fräuleins König bereichert. In etwa 500 Kostümpuppen wird die Geschichte der französischen Volkstracht abgewandelt: ethnisch wertvolle Dokumente, wie sie so vollständig kein anderes Museum aufzuweisen hat, und dazu von einer künstlerischen Durchführung, die sie zu kleinen Meisterwerken macht.

## PERSONALIEN

Die weitverbreitete Vermutung, daß Herr **Dr. Rintelen** an die Frankfurter Hochschule berufen sei, bestätigt sich nicht. Wenigstens ist bisher noch in keiner Form eine Anfrage an Herrn Dr. Rintelen ergangen.

## AUSSTELLUNGEN

Das **Berliner Königliche Kupferstichkabinett** gibt in seiner neuen Ausstellung eine Übersicht über die Entwicklung des künstlerischen Farbendrucks von seinen Anfängen im Ausgang des 15. Jahrhunderts bis in die neueste Zeit. Der alte Holzschnitt rechnete mit der Kolorierung. Er gab nur die Umrisse der Zeichnung, die erst durch die farbige Anlage bildmäßige Wirkung erhielten. Es lag nahe, auch für den Farbenauftrag ein mechanisches Verfahren zu verwenden, und nachdem zuerst Schablonen versucht worden waren, kam man bald darauf, durch einen zweiten oder mehrere weitere Holzstöcke die farbigen Flächen einzudrucken. Erhard Ratdolt, der nacheinander in Venedig und Augsburg als Drucker tätig war, bildete dieses Verfahren des ersten Farbendrucks aus. Mit der Entwicklung des Holzschnitts zu einer reinen Schwarz-Weiß-Kunst, die mit Tönen von Hell und Dunkel rechnet, schwand die Notwendigkeit der Ergänzung durch Farben. Die Holzschnitte des beginnenden 16. Jahrhunderts vertragen nicht mehr die Kolorierung im alten Sinne. Dagegen war es möglich, die Skala von Schwarz zu Weiß durch einen Mittelton zu bereichern. In der Zeichnung lassen sich auf farbigem Papier weiße Lichter mit dem Pinsel aufsetzen, die ganz anders hell wirken als der ausgesparte Grund. Wollte man den gleichen Effekt im Holzschnitt erzielen, so konnte man den Papierton mit Hilfe einer zweiten Platte aufdrucken, aus der nur die wenigen weißen Lichter ausgespart blieben. Jede Strichplatte ließ sich durch eine solche Tonplatte ergänzen, und es ist nicht immer sicher, ob es sich nicht um nachträgliche Hinzufügung handelt, wie in Dürers Bildnis des Ulrich Varnbühler. Die Erfindung des Verfahrens scheint auf Lukas Cranach zurückzugehen, der schon im Jahre 1506 einen solchen »Tonschnitt« vollendete. Hans Baldung Grien und Johannes Wechtlin haben die Technik übernommen und neben Cranach die bedeutendsten Blätter der Art geschaffen. Immer sind zwei Platten verwendet, und die Strichplatte allein gibt bereits die vollständige Zeichnung. Hans Burgkmair ging hierüber prinzipiell hinaus, nicht allein durch Verwendung von drei und mehr Platten, sondern vor allem, indem er mit dem Prinzip der Trennung von Zeichnungs- und Tonplatte brach. Sein wundervoller Holzschnitt »Der Würger Tod« entsteht erst durch den Übereinanderdruck der drei Platten. Die hauptsächlichen Elemente der Zeichnung liegen in dem Mittelton. Schwarz gibt nur die tiefsten Schatten. In dem Porträt des alten Jakob Fugger verwendet er dann sogar fünf Platten, von denen zwei allerdings im wesentlichen wieder einer eigentlichen Kolorierung dienen. Noch weiter ging Altdorfer in dieser

Richtung, der in seinem Holzschnitt der schönen Maria von Regensburg ein farbiges Gemälde wiederzugeben sucht. Das Kupferstichkabinett besitzt kein vollständiges Exemplar, sondern nur einen Abdruck von vier Platten. Diese Experimente blieben zunächst ohne Nachfolge. Dagegen war dem Tonschnitt mit drei Platten, wie Burgkmair ihn gelegentlich und auch Wechtlin wenigstens einmal übte, eine große Zukunft beschieden. Das Chiaroscuro der Italiener beruht auf dem gleichen Prinzip, und es ist sehr wohl möglich, daß Burgkmair diese besondere Technik jenseits der Alpen kennen lernte. Ugo da Carpi nennt sich in einer Bittschrift an die venezianische Signora im Jahre 1516 selbst den Erfinder dieses Verfahrens, und wenn der Prioritätsstreit zwischen Deutschland und Italien heut noch nicht geschlichtet ist, so ist die Erklärung vielleicht die, daß der Tonschnitt, den Cranach schon ein Jahrzehnt zuvor verwendete, dem Chiaroscuro nicht gleichgesetzt wurde. Die Leistungen des Ugo da Carpi sind von keinem seiner Nachfolger übertroffen worden. Die Umsetzung von Raffaels wunderbarem Fischzug ist vorbildlich als Übertragung eines Gemäldes in den graphischen Stil des Holzschnitts. Verschiedene Töne der gleichen Grundfarbe werden in den drei Platten verwendet. Nicht Farbigkeit ist das Ziel, sondern lediglich ein größerer Reichtum von Tonstufen. Was der Linienschnitt nur durch die verschiedene Dichtigkeit der Strichlagen erreichen kann, wird hier durch das Neben- und Übereinanderdrucken von verschieden getönten Flächen erzielt. Die weichen Formen des Parmegianino eigneten sich besonders zur Wiedergabe in dieser Technik. Seine Schüler, Antonio da Trento und Giuseppe Niccoló Vicentino sind nach Ugo da Carpi die Hauptmeister des Chiaroscuro. Ihnen folgt gegen das Ende des 16. Jahrhunderts Andrea Andreani, dessen Frau mit dem Totenschädel nach Casolano berechtigten Ruf genießt. Mit Bartolomeo Coriolano lenkt das Chiaroscuro in die alte deutsche Art des Holzschnitts mit Tonplatte zurück. Dagegen verstand es der Graf Antonio Maria Zanetti, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Venedig tätig war, die Kunst des Ugo da Carpi in glücklicher Weise neu zu beleben. Später als in Deutschland und Italien setzt in den Niederlanden der Farbenholzschnitt ein. Hendrik Goltzius ist hier der erste, der eine kräftig gezeichnete Strichplatte mit Tonplatten überdruckte. In der Rubensschule steht Christoph de Jegher als Holzschneider ganz für sich. Er verstand es vorzüglich, den kräftigen Strich des Meisters in seinem Material wiederzugeben, und gelegentlich verwendete er Tonplatten zur Bereicherung im alten Sinne. Wie Jegher in der Rubensschule, so steht Jan Livens im Kreise des Rembrandt als Holzschneider ganz für sich. Auch er verwendet eine Tonplatte. Sein Bildnis eines alten Mannes ist eines der lebendigsten und geistreichsten Werke der Technik. Versuche ganz anderer Art sind endlich die Farbendrucke des Engländers John Baptist Jackson, der sechs Platten verwendete, um im Holzschnitt wieder eine volle Farbigkeit zu erzielen. Dies war inzwischen in einem ganz anderen Grade dem Kupferstich geglückt. Der Wunsch, farbige Abdrucke von Kupferplatten herzustellen, hatte zunächst nur dahin geführt, daß die verschiedenen Stellen zum Druck verschieden eingefärbt wurden, was naturgemäß ein mosaikartiges Nebeneinander der Töne ergeben mußte. Peter Schenk hat eine große Reihe von Arbeiten dieser Art geschaffen, und seine Anregung blieb nicht ohne Nachfolge. Der eigentliche Farbenstich ging aber nicht von diesen Versuchen aus. Zwei andere Erfindungen mußten vorangehen, ehe Christoph Le Blon den staunenden Zeitgenossen seine ersten gedruckten Gemälde zeigen konnte. Die eine war Newtons Farbentheorie, die das Prinzip der drei Grundfarben aufstellte, aus denen sich alle übrigen zusammensetzen sollen, die andere das Schabkunstverfahren, dem dann noch andere, vor allem die Aquatinta folgten, immer in der Absicht, die Linie des Kupferstichs durch eine Fläche zu ersetzen, um statt eines Systems von Strichen vollständig deckende Farbschichten zu erzielen. Le Blon war der erste, der drei, und später auch vier, Kupferplatten übereinander druckte, um durch die Mischung der Töne auf dem Papier den Eindruck der vollen Farbigkeit eines Gemäldes zu geben. Ihm gelang das in später nicht wieder erreichter Vollkommenheit. Die Farbenpracht seines Porträts des Königs Georg IV. von England ist niemals überboten worden. In der Familie der Gautier-Dagoty fand er seine besten Nachahmer, die die neue Technik zur Reproduktion von Gemälden nutzbar machten. Von dieser ersten Form des Farbendrucks, der wesentlich im Schab-Kunstverfahren arbeitet, unterscheidet sich die zweite, die sich der Aquatinta bedient, um mehr gouacheartige Effekte zu erzielen. François Janinet hat nicht mehr Gemälde reproduziert, sondern Aquarelle, die eigens zum Zweck der Vervielfältigung in dem neuen Verfahren hergestellt wurden. Debucourt, der ihm folgt, ist sogar selbst als Erfinder tätig, während Descourtis wieder Vorlagen von Taunay und anderen benutzte. Eine Auswahl vorzüglichster Drucke von Hauptblättern dieser Meister, denen sich Alix vor allem als Porträtist anschließt, gibt eine gute Übersicht über diese Kunst. Einer dritten Manier, nämlich des Crayonverfahrens, bedient sich Louis-Marin Bonnet, von dem ebenfalls eine Probe gezeigt wird. Im Gegensatz zu dem französischen Farbendruck steht der englische, der mit nur einer in verschiedenen Tönen eingefärbten Platte arbeitet. Sein Verfahren ist die Punktiermanier. Der Italiener Bartolozzi ist der Hauptmeister. Ihm folgten andere Italiener in England, vor allem Schiavonetti. Englische Stecher wie John Jones übten die Technik und nahmen gelegentlich farbige Abdrücke, was auch von Schabkunstplatten möglich war. Ward und Smith sind mit Blättern der Art vertreten. In Deutschland arbeitet Sintzenich mit ausgezeichnetem Gelingen in der Art des Bartolozzi. Mit dem Beginn des 19. Jahrhunderts versiegen alle diese verschiedenen Techniken. Debucourts späte Radierungen — er lebte bis 1832 — sind sämtlich mit der Hand koloriert. Und auf dieselbe Weise wurden später die Lithographien von Daumier und Gavarni farbig übermalt. Friedrich Wilhelm Gubitz steht mit einigen Versuchen im Farbenholzschnitt ganz allein. Sein Hauptwerk, das Porträt der Gräfin Voß, ist in einer Reihe von 7 Drucken der aufeinander fogenden Stadien bis zur Vollendung in dem Übereinander der 7 Platten ausgestellt. Ungefähr gleichzeitig schuf Lanzedelly in Österreich den ersten Farbensteindruck, für den er nicht weniger als 8 Steine verwendete. Ein neuer künstlerischer Farbendruck setzte aber erst im ausgehenden 19. Jahrhundert ein. Lithographie und Holzschnitt sind in gleicher Weise an dieser Wiederbelebung beteiligt. Die Radierung steht zurück. Das Drucken von einer verschieden eingefärbten Platte war eine Zeitlang in Paris beliebt. Künstler wie Steinlen, Maurin, Robbe, Ranfft sind in der Ausstellung vertreten. Mit Recht wurde die Technik bald wieder aufgegeben. Die Farbenradierung mit mehreren Platten kam über vereinzelte Versuche nicht hinaus. Guérard leistete darin das technisch Beste. Raffaelli hat insofern eine eigene Note, als er die Farben nicht übereinander, sondern nebeneinander drucken ließ, ähnlich wie im impressionistischen Gemälde die Farbflecken ungemischt nebeneinander stehen. Der Neoimpressionismus erhebt das zum Prinzip, und der Steindruck von mehreren Platten war wie geschaffen zur drucktechnischen Wiedergabe von Aquarellen dieser Art. Ein Blatt von Signac zeigt die Möglichkeiten, die hier lagen.

Im übrigen dankt die französische Farbenlithographie Toulouse-Lautrec ihre vollendetsten Leistungen. Als Künstler überragt er alle anderen wie etwa Lunois bei weitem, und die Maler, die sich gelegentlich in der Technik versuchten, wie Bonnard, Vuillard, Maurice Denis, können sich in der Beherrschung des Materials nicht mit ihm messen. Die Blätter von Meistern wie Renoir und Cézanne sind wesentlich reproduktive Arbeiten. In Deutschland hat der Farbensteindruck keinen Meister von gleichem Range aufzuweisen. Künstler wie Liebermann, Leistikow, Käthe Kollwitz versuchten sich nur gelegentlich in der Technik. Thoma schuf eine Reihe von Blättern, die den alten Tonschnitten nahestehen und auf die Möglichkeiten des neuen Materials verzichten. Um so größere Erwartungen knüpfte man in Deutschland an die Wiederbelebung des Holzschnittes, aber nicht im Anschluß an die eigene nationale Vergangenheit, sondern angeregt durch Japan. Orlik studierte die Technik an ihrer Quelle. Viele andere wurden mehr oder minder Spezialisten des neuen Farbenholzschnittes. Namen wie Klemm, Carl Moser, Berndt, Heine Rath, Margarethe Geibel, Henriette Hahn und andere sind in der Ausstellung vertreten. Es fehlt unter ihnen aber die eigentlich schöpferische Kraft. Es bleibt eine wesentlich dekorative Kunst, die mehr im Zusammenhang mit den neuen gewerblichen Bestrebungen als in einer Geschichte der Malerei zu würdigen wäre. Auf einem anderen Blatt stehen die Versuche von Hermann Paar und Albert Krüger, die im Holzschnitt die Gemäldereproduktion versuchen. Mit zahlreichen Platten wird die volle Farbigkeit des Originals nachgeahmt. Der Erfolg ist aber der aufgewendeten Mühe nicht angemessen. Der graphische Charakter geht ganz verloren, und die Oberfläche gleicht der einer Chromolithographie. — Die außerordentlich reichhaltige Ausstellung, die ein sonst schwer erreichbares Material im Zusammenhang vorführt, ist allgemeinster Beachtung wert. Es wäre namentlich zu wünschen, daß die Künstler, die sich um den Farbendruck bemühen, aus dieser Zusammenstellung der alten Meisterwerke mit den neuesten Versuchen Anregungen schöpfen. *G.*

Das **Leipziger Kunstgewerbemuseum** veranstaltet aus Anlaß der Tagung des Internationalen Museumsverbandes in Leipzig zur Anregung der privaten Sammeltätigkeit und zur Förderung der kunstwissenschaftlichen Studien eine von Mitte August bis Ende Oktober dauernde **Ausstellung von Werken alter Kunst aus Privatbesitz.** Es handelt sich um die Vorführung von Gruppen kunstgewerblicher Arbeiten, die entweder noch nicht genügend erforscht oder nur wenig in der Öffentlichkeit gezeigt worden sind, wie die deutschen Schmelzmalereien des Barock und Rokoko, die Komödiantenfolgen der Porzellanmanufakturen des 18. Jahrhunderts und das sächsische braune Steinzeug des 16. und 17. Jahrhunderts. Außer diesen Spezialitäten wird dank dem Entgegenkommen hervorragender Sammler eine stattliche Anzahl noch wenig bekanntgewordener kunstgewerblicher Arbeiten zu sehen sein. Gleichzeitig mit dieser Ausstellung wird versucht werden, eine Sammlung von Nachbildungen und Fälschungen alter Kunst zur Aufklärung des Publikums in ausgesuchten Beispielen vorzuführen.

## VERMISCHTES

**Die Villa Romana-Preise.** Für die diesjährige graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in der Abteilung »Zeitgenössische Graphik« der Leipziger Weltausstellung für Buchgewerbe und Graphik sind mehr als 3000 Einsendungen eingelaufen, von denen ein Drittel Aufnahme finden konnte. Die Jury, welche über die Aufnahme der Werke zu entscheiden hatte, erkannte gleichzeitig die diesjährigen Villa Romana-Preise zu, und zwar an folgende Künstler: Otto Richard Bossert-Leipzig, Bernhard Hasler-Steglitz und Wilhelm Laage-Betzingen. Die Preise bestehen in einem einjährigen freien Aufenthalt in der Villa Romana zu Florenz und in einem Zuschuß von je 2000 Mark. Ferner wurde ein vierteljährliches Gastrecht in der Villa Romana verliehen an Eberhardt Schrammen-Weimar, Josef Uhl-Bergen und F. A. Weinzheimer-Köln.

## LITERATUR

**Hedwig Fechheimer,** *Die Plastik der Ägypter.* Ihre Geschichte, mit ganzseitigen Abbildungen der schönsten Werke auf 160 Tafeln. Berlin, Bruno Cassirer, 1914. Preis 10 Mark, geb. 12 Mark.

Es kommt auf einmal eine Fülle von Anregungen, die bisher unter der Oberfläche geschlummert haben, ans Tageslicht; man beginnt nun auch in Deutschland in weiteren Kreisen auf den erstaunlichen Schatz an Schönheit, der in Ägyptens Kunst geborgen liegt, aufmerksam zu werden. Erst kam die kleine ägyptische Kunstgeschichte von Maspero mit den briefmarkengroßen Bildchen (Verlag Hoffmann, Stuttgart); nunmehr ist die herrliche Publikation von Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur (Verlag Bruckmann, München), zum Abschluß gelangt; die Ausgrabungen der deutschen Orientgesellschaft, die so überraschende Funde in Tell-el-Amarna zutage gefördert haben, sind durch die Ausstellung im Ägyptischen Museum zu Berlin beinahe zu einer Sensation geworden; die Fürstin Mechtild Lichnowsky hat in ihren Tagebuchaufzeichnungen begeistert das Lob Ägyptens verkündet (Götter, Könige und Tiere in Ägypten, Verlag Rowohlt, Leipzig); und nun ist Das Buch über die ägyptische Kunst auch erschienen (das Buch nämlich, das man besitzen muß, das die Vorzüge der anderen in sich vereinigt). Es ist nur Lobendes zu sagen: Die Abbildungen sind mit Geschmack ausgewählt, gut reproduziert (wie man Plastik wiedergeben soll, ist hier glänzend durchgeführt, fast von jeder Rundfigur sind Ansichten von verschiedenen Seiten aufgenommen worden). Der Text ist getragen von Liebe und Verständnis für die Sache; die Verfasserin will nicht nur darstellen, sondern sie sucht auch zu verstehen, was besonders bei der Behandlung der ägyptischen Religion wohltuend auffällt. Sie macht die Grundgedanken ägyptischer Weltauffassung wieder lebendig, sie setzt sie in Beziehung zu derjenigen der mittelalterlichen Mystiker. Ich wundere mich eigentlich, daß ihr die noch frappanteren Parallelen zwischen der ägyptischen Religion und der Gnosis, sowie die große Verwandtschaft mit Du Prels monistischer Seelenlehre entgangen sind. Jedenfalls hat die Verfasserin die Wichtigkeit des Problems völlig erfaßt und ist nicht in den Fehler verfallen, von oben herab über Aberglauben und Götzendienst zu witzeln. In anderer Beziehung ist ihr allerdings ein kleines Malheur passiert: Sie polemisiert gegen den Gedanken, daß die Kunstgeschichte den Gang einer Entwicklung darstellt. Gewiß, wenn diese Entwicklung aufgefaßt würde als ein Aufsteigen in gerader Linie von Ungeschick und Ungeschmack zu den Höhen technischer und ästhetischer Vollendung. Aber das tut ja kein Mensch. Die ägyptische Kunst ist und bleibt trotz Frau Fechheimer eine Vorstufe der griechischen, so gut wie die griechische eine Vorstufe der römischen bildet. Ist aber denn die römische Kunst höher zu werten, als die griechische, weil diese ihre Vorstufe bildet? Das Mißverständnis rührt daher, daß in dem Begriff Vorstufe eine Qualitätsbezeichnung gesucht wird, der ihm absolut nicht zukommt. Die Entwicklungslinie bleibt, aber die Qualitätsbegriffe schwanken. Das beweist auch der Umstand, daß unsere Begriffe von Schönheit nun zurückgreifen auf die ägyptische Kunst und sie wieder als gegenwärtig empfinden, als Gefühls- und Formausdruck, der uns verwandt ist, nicht als archäologische Rarität. *Bill.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 31. 24. April 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## NOCHMALS »DIE UMGESTALTUNG DES POTSDAMER RATHAUSPLATZES«

Von G. J. Kern

Die außerordentliche Bedeutung der städtebaulichen Neugestaltungen, die in Potsdam zu erwarten sind, hat uns seinerzeit veranlaßt, in dieser Zeitschrift (Nr. 15 dieses Jahrganges) zu dem Ergebnis des Wettbewerbes für den Rathausneubau Stellung zu nehmen. Der Wettbewerb hatte, wie erinnerlich, verschiedene interessante Lösungen gebracht. Aus dem Rahmen der Aufgabe fiel unter den preisgekrönten Entwürfen eigentlich nur das Möhringsche Projekt heraus, vor dessen Tendenz, die historische und künstlerische Rücksichten vermissen ließ, wir glaubten warnen zu müssen. Wenn nun in einer Fachschrift, wie dem »Städtebau«, die den Anspruch besonderer Zuständigkeit auf diesem Gebiet erheben möchte, Th. Goecke für Möhring indirekt wieder eintritt, so darf das nicht unbeachtet bleiben.

Es waren gegen Möhrings Behandlung der Aufgabe schwerwiegende prinzipielle Bedenken von verschiedenen Seiten erhoben worden, namentlich gegen die Absicht, das Gesamtbild des alten Rathauses, bei zwar scheinbar völliger Erhaltung des Bestandes, gänzlich aufzugeben; ferner war eingewendet worden, daß eine so anspruchsvolle Architektur wie die Anlage mit den zwei Türmen gar nicht aus dem Grundriß entwickelt worden sei. Das erste Bedenken wird mit der Frage abgetan: »Ist in der Tat der Denkmalswert des Rathauses so groß, daß sich der Erweiterungsbau demütig unterordnen muß?« Diese Frage ist nun allerdings von Möhring und anderen verneint, damit aber doch keineswegs erledigt worden. Entschließt man sich wirklich, einen ganz veränderten Baukörper zu schaffen, warum sich dann noch »demütig unterordnen«, indem man seinen architektonischen Aufwand mit den übernommenen Formen des alten Baues bestreitet! Der zweite Punkt, daß die Türme eine bloße Attrappe vorstellen, wird nicht einmal erwähnt. Noch ist zu bemerken: Wenn Goecke hervorhebt, das Ergebnis des Preisgerichtes sei »fast durchweg einmütig« gewonnen worden, so verschweigt er, daß — nach dem veröffentlichten Protokoll — gerade gegenüber dem Möhringschen Vorschlag diese Einmütigkeit nicht bestanden hat.

Wem die Erhaltung des Stadtbildes von Potsdam am Herzen liegt, wird nicht bloß den Wunsch hegen, das alte Rathaus, sondern auch das schöne Knobelsdorffsche Haus zu retten. Dagegen führt man ins Feld, daß zu erwartende Verkehrssteigerungen eine Erweiterung der Brauerstraße und damit die Niederlegung dieses Hauses erfordern. Bei gutem Willen lassen sich aber noch wesentlich größere Verkehrsschwierigkeiten überwinden, als hier zu erwarten sein dürften. Jedenfalls fehlt es nicht an Möglichkeiten, einen Teil des Verkehrs abzuleiten. Eine solche wäre z. B. die Schaffung eines direkten Weges vom Bahnhof in die östliche Seite der Stadt und zur Königstraße. Natürlich hätte es wenig Sinn, das Haus abzubrechen und an anderer Stelle wieder aufzubauen. Diesen Gedanken lehnt Goecke mit Recht ab. Leider geschieht es in einem Zusammenhange, der die Vermutung nahelegen könnte, der Vorschlag sei ausgesprochen in dem von ihm erwähnten Artikel »Der alte Markt zu Potsdam und seine Zukunft« (Zeitschrift des Verbandes deutscher Architekten und Ingenieurvereine 1914, Nr. 3). Dieser Artikel, dem wir uns seinem ganzen Inhalte nach anschließen, soll sich mit der Tatsache in Widerspruch setzen, daß die Erhaltung des Hauses vom Preisgericht abgelehnt ist. Die Bemerkung ist unverständlich, da der genannte Artikel diese Ablehnung gar nicht bestreitet und die Frage lediglich akademisch vom Standpunkt des Verfassers behandelt.

Die vorstehende Erörterung bietet übrigens eine willkommene Gelegenheit, auf eine interessante Anregung einzugehen, die zu Anfang dieses Jahres das im »Tag« veröffentlichte Projekt des Berliner Architekten R. Zahn gegeben hat. Zahn schlägt vor, das Stadtschloß freizulegen und an Stelle des jetzigen Schultheißrestaurants und der anschließenden Bauten ein Rathaus zu errichten. An diesem Vorschlage ist zu begrüßen, daß der bisher stark beeinträchtigte Eingang in die Stadt und ein unschönes Stück am Wasser eine gründliche Neugestaltung erfahren würden. Nur darf natürlich nicht, wie das in dem Zahnschen Projekt geschieht, der Zweck ins Gegenteil verkehrt werden, indem man durch einen zu massigen Neubau den vornehmen Eindruck des Stadtschlosses bedroht. Im wesentlichen ist der genannte Vorschlag wohl auch das Endresultat finanzpolitischer Erwägungen. Der Gedanke ist diskutabel, die Ratskellerwirtschaft an die zu schaffende vergrößerte Terrasse, die Stelle des »Schultheiß«, zu verlegen, und damit einen Teil der Mittel für bauliche Neugestaltung, wenigstens die Beseitigung des alten Restaurants, aufzubringen. In künstlerischer Hinsicht jedoch verrät der Entwurf wohl nicht die Hand, die einen so bedeutsamen, das Stadtbild für immer bestimmenden Eingriff unternehmen dürfte.

Über alle diese Fragen wird die Debatte zunächst noch nicht verstummen. Wenn es auch nicht verlockend ist, die Literatur über den Gegenstand noch zu vermehren, so ist doch die Angelegenheit so wichtig, daß sie die dauernde Aufmerksamkeit der Allgemeinheit verlangt.

## NEKROLOGE

**Adolf Fischer,** der Direktor des Ostasiatischen Museums in Köln, ist in Meran plötzlich nach kurzem Krankenlager gestorben. Nur wenige Monate nach der Eröffnung des Museums, das sein Lebenswerk war, ist er vom Tode dahingerafft worden. Er hat das 60. Lebensjahr nicht vollendet, aber er stand an einem Ziele und hatte Grund, stolz zu sein auf das Erreichte. Vom Schauspieler war er zum Forschungsreisenden geworden, und aus seinen Sammlungen verstand er, ein öffentliches Museum zu machen, das in seiner äußeren Ausstattung nach vielen Richtungen mustergültig genannt werden muß. Über den Inhalt spricht das Urteil der Kenner nicht ebenso günstig. In der lauten Festesfreude der Eröffnung wurde das mit Recht verschwiegen. Die Kritik hätte nun langsam einsetzen sollen, nicht aus Freude am Negieren, sondern um zu positiven Leistungen anzuspornen. Diesen zweiten Abschnitt der Entwicklung seines Museums sollte Fischer nicht mehr erleben. Nach dem Vertrage wird nun die Gattin, die ihm seit siebzehn Jahren zur Seite gestanden hat, seine Nachfolgerin im Amte. Man darf erwarten, daß sie pietätvoll das Werk des Verstorbenen pflegen wird, und man muß hoffen, daß sie die neuen Forderungen, die für die Zukunft sich erheben, trotzdem nicht verkennen wird.

## PERSONALIEN

⊙ Der Berliner Bildhauer **Max Kruse** hat am 14. April sein 60. Lebensjahr vollendet. Er studierte zuerst an der Stuttgarter Technischen Hochschule Architektur. Dann wurde er Bildhauer und war Schüler Fritz Schapers. Mit seinem ersten Werke ist Kruse berühmt geworden. Der Siegesbote von Marathon, den 1884 die Berliner Nationalgalerie erwarb, wurde populär und machte Kruses Namen bekannt. Einen so lauten Erfolg hatte der Künstler nicht noch einmal zu verzeichnen. Einer kleinen Gemeinde gilt er noch heute als der führende Meister unter den Berliner Bildhauern, aber den meisten ist sein Ruhm heute schon ein Stück Vergangenheit. Als zweiter Vorsitzender gehörte er lange Zeit der Berliner Sezession an. Zu Beginn der Kämpfe, als Paul Cassirer zum Vorsitzenden gewählt wurde, schied er aus. Im vorigen Jahre wurde er Mitglied der Berliner Akademie der Künste.

* Der Dresdener Maler und Zeichner Prof. **Wilhelm Claudius** feierte am 13. April seinen sechzigsten Geburtstag. Zahlreiche Glückwünsche bezeugten die allgemeine Wertschätzung und Sympathie, deren sich der Künstler zu erfreuen hat. Claudius wurde 1854 zu Altona als Sohn eines Graveurs und Holzschneiders geboren: der berühmte Matthias Claudius, der Wandsbecker Bote, war sein Urgroßonkel. Außer der väterlichen Unterweisung, die für einen großen Teil seines Lebenswerkes bestimmend wurde, genoß er den Unterricht Ludwig Richters, dessen gleichgerichteten Schülers C. W. Müller, Thumanns und Gussows. Seit 1879 lebt er in Dresden, wo er als Landschafts-, Bildnis- und Genremaler, sowie besonders als Illustrator unermüdlich und erfolgreich tätig gewesen ist. Von seinen zahllosen Illustrationen sind besonders die Kirchen- und Kinderbilderbücher, die er mit Julius Lohmeyer und mit Johannes Trojan gemeinsam herausgegeben hat, bekannt geworden. Als Maler hat er besonders die Behaglichkeit des holsteinischen Bauernhauses und die Poesie der stillen, blumenreichen Gärten des Alten Landes gemalt, nicht minder eindringlich auch die Kraft und Herbheit nordischen Menschentums geschildert. Die Dresdner Galerie besitzt von Wilhelm Claudius ein vortreffliches Innenraumbild.

* **Georg Wrba.** Der Rat zu Dresden hat nunmehr dem Beschlusse der Stadtverordneten, den Rathausplatz mit einem größeren künstlerischen Brunnen zu schmücken, beigestimmt. Professor Georg Wrba soll zunächst den Auftrag erhalten, eine Skizze oder ein Modell anzufertigen. Die Entschließung über die Ausführung bleibt den städtischen Behörden vorbehalten.

## DENKMALPFLEGE

Der **Dreizehnte Tag für Denkmalpflege** findet vom 16.—20. Sept. d. J. in **Augsburg** statt. Das Programm enthält u. a.: Mittwoch den 16. September: Begrüßungen und Ansprachen. Geschäftliche Mitteilungen. Lichtbildervortrag des Herrn Stadtarchivars Dr. Dirr über: »Augsburgs Kunstdenkmäler.« Donnerstag den 17. Septbr.: 1. Eröffnungsansprache, Geheimer Hofrat Professor Dr. von Oechelhaeuser. 2. »Restaurierung barocker Kirchenausstattungen.« Berichterstatter: Generalkonservator der Kunstdenkmäler und Altertümer Bayerns, Dr. Hager-München. 3. »Erhaltung alter Fassaden-Malereien.« Berichterstatter: Konservator Professor Alois Müller-München. 4. »Das preußische Wohnungsgesetz.« Berichterstatter: Oberbürgermeister Dr. Ehrlicher-Hildesheim und Geheimer Baurat Dr.-Ing. Stübben-Berlin. 5. »Das württembergische Denkmalschutzgesetz.« Berichterstatter: Konservator Professor Dr. Gradmann-Stuttgart. 6. »Die Einrichtung und Bedeutung der Freilichtmuseen.« Berichterstatter: Provinzialkonservator Professor Baurat Dr. Dethlefsen. Freitag den 18. September: 7. »Die Verwertung geschichtlicher Bauwerke.« Berichterstatter: Dombaumeister L. Arntz-Köln. 8. »Die Restaurierung plastischer Werke.« Berichterstatter: Dr. Loßnitzer-Dresden. 9. »Baugewerkmeister und Denkmalpflege.« Berichterstatter: Professor Schütte-Hildesheim. 10. Geschäftliches (Neuwahl des Vorstandes, Bestimmung des Ortes der nächsten Tagung). Samstag den 19. September Ausflug nach Memmingen und Ottobeuren. Der Ortsausschuß empfiehlt, für die Beschaffung von Wohnungen in Gasthöfen oder Privatquartieren sich der Vermittlung seines Wohnungs-Komitees (Adresse: Fremdenverkehrsverein Augsburg) zu bedienen. Die Teilnahme an der Tagung ist eine freie. Es ist hierzu weder eine Einladung, noch die Zugehörigkeit zu einem verwandten Vereine oder Verbande erforderlich. Von jedem Teilnehmer wird zu den Kosten der Tagung ein Beitrag von 5 Mark erhoben, wofür auch der gedruckte stenographische Bericht über die Verhandlungen übersandt wird.

## AUSSTELLUNGEN

**Freie und neue Sezession in Berlin.** Berlin hat nun glücklich drei Sezessionen, und der geduldige Ausstellungsbesucher muß ein Stück hauptstädtischer Kunstpolitik im Gedächtnis tragen, wenn er sich in all den verschiedenen Gruppen noch zurechtfinden will. Er muß sich der Stürme erinnern, die nach Paul Cassirers Präsidentenwahl und nach der Zurückweisung von Werken älterer Mitglieder sich erhoben, und wie dann nach einem Pyrrhussieg die Refüsierten mit dem Namen der Berliner Sezession das Schlachtfeld behaupteten, während die Kerntruppe um Liebermann und mit ihr die Jüngeren aus dem alten Vereine ausschieden, um unter dem Namen der »Freien Sezession« eine neue Gemeinschaft zu begründen, die jetzt im alten Hause am Kurfürstendamm ihre erste Ausstellung veranstaltet. Dieser »Freien Sezession« steht die »Neue Sezession« gegenüber, die schon vor sechs Jahren als revolutionäre Jugendgruppe sich abspaltete, und mit einem neuen Programm der Tradition der alten Sezession gegenübertrat. Durch eine Reihe von Kompromissen wurden nacheinander die Führer der Neuen Sezession in die alte hinübergezogen, so daß auch von ihr nur ein Rumpf blieb, der sich mühsam am Leben erhielt und ergänzte. So hat es den Anschein, als müßten alle produktiven Kräfte nun

in der neu entstandenen »Freien Sezession« vereinigt sein, die in zweifacher Regeneration lästige Mitläufer abstreifte und frisches Blut aufnahm, und man sollte erwarten, wieder wie früher in diesem Hause die Ausstellungen zu finden, die für das Berliner Kunstleben richtunggebend sind.

Es ist schwer, zu vergleichen, ob die ersten Ausstellungen der Berliner Sezession, die sich dessen rühmen durften, im einzelnen um vieles besser waren als diese. Man kann daran zweifeln, wenn man in alten Katalogen blättert und halb vergessene Namen liest. Aber eins hatten sie sicher voraus, die Geschlossenheit ihres Charakters, die Einheitlichkeit der Gesinnung. Das machte ihre Stärke. Und es ist wiederum gleichgültig, ob im einzelnen Ausnahmen genannt werden können; die Führer jedenfalls wußten, was sie wollten, die Jury wählte nach einem klar formulierten Programm.

Mit dem Eindringen der ersten Revolutionäre war es damit zu Ende. Man öffnete ihnen die Türen, nicht weil man wollte, sondern weil man mußte. Aber nun verstand einer den anderen nicht mehr. Die Jury war ratlos, und sie ist es bis heute geblieben. Die einen können die Werte in den Werken der anderen nicht mehr unterscheiden. Überall redet man von Qualität und Talent, aber in Wirklichkeit entscheidet nur noch der Stil.

Die Neue Sezession war in glücklicherer Lage. Hier waren die Jungen unter sich, sie verstanden einander, und sie hielten ein Programm, ohne das nun einmal jede Ausstellung zu einem Sammelsurium von Bildern wird. Wenn heute die besten Kräfte von ehedem, vor allem die Mitglieder der alten »Brücke«, Pechstein, Heckel, Kirchner in der Freien Sezession ausstellen, so blieb doch den anderen der gemeinsame Zug, der ihrer Ausstellung Charakter gibt.

Am Kurfürstendamm hat man den »Wilden« einen eigenen Käfig angewiesen, einen Saal, der nun schon durch Tradition den Jungen gehört. Die Scheidung ist recht und billig. Nur sollte sie noch reinlicher durchgeführt sein. Und man möchte das Haus groß genug wünschen, damit die verschiedenen Gruppen mit eigener Jury und Verantwortung Raum hätten, nebeneinander zu wohnen.

Sonst aber kann für die Dauer nur eins helfen, das ist die starke Hand. Der Sezession tut ein Führer not, der Autorität auch über die Selbstbewußtesten besitzt, und dieser Führer darf unter den jetzigen Verhältnissen kein Künstler sein, da jeder Künstler notgedrungen eine Richtung repräsentiert, je stärker er ist, um so entschiedener. Das war der tiefere Sinn der Präsidentenwahl Paul Cassirers. Die Logik der Ereignisse brachte den Plan zum Scheitern, aber das Problem, das die Einsichtigen damals sahen, ist auch heute nicht gelöst.

Eine Ausstellung, die Thoma und Hübner, Kardorff und Brockhusen, Beckmann und Weißgerber, Oppenheimer und Hofer, Schmidt-Rottluff und Purrmann, ja sogar Stuck und Habermann nebeneinander zeigt, ist durchaus kein Ding der Unmöglichkeit, aber aus so heterogenen und widerstrebenden Elementen wird ein Ganzes nur, wenn ein sicherer Instinkt die Gruppen gegeneinander wägt und ordnet. Wie es jetzt ist, steht der Unkundige vor einem Chaos. Wer sich an Thoma freut, muß sich an Schmidt-Rottluff ärgern, wer einen Stuck erträglich findet, kann keinen Sinn für Pascin haben. Und an ein weiteres Publikum wendet sich diese größere Ausstellung doch. Den eifrigen Besuchern des Kunstsalons, die den Dingen nahe genug sind, um selbst den Faden zu finden, hat sie nicht allzuviel neues zu sagen. Und alle die Künstler, von denen erst der letzte Winter umfassende Kollektivausstellungen an der oder jener Stelle brachte, kennt man von dort besser, auch wenn sie ein besonderes Werk für den Sommer aufsparten. Das gilt für die Älteren so gut wie für die Jüngeren, denen es an Ausstellungsgelegenheit seit einiger Zeit ja gewiß nicht mehr mangelt. Nur etwa von Rösler wird man hier einen besseren Eindruck gewinnen, als in dem großen Saale bei Cassirer, und in den Bildern Heckendorfs vollzieht sich eine Klärung, die wieder Hoffnungen aufkommen läßt. Dagegen genügt es zumeist, Namen zu nennen, denn weder Beckmann noch Brockhusen noch Berneis, Degner, Moll, Pascin, Purrmann, Kardorff, Hübner, Hettner, Zeller, Richter und viele andere geben Anlaß, aufs neue von ihrer bekannten Art zu berichten.

Liebermanns neueste Hundebilder sind eine der wenigen Überraschungen dieser Ausstellung. Sie sind von einer Lebendigkeit und Frische, um die manches junge Mitglied den Ehrenpräsidenten der Vereinigung beneiden dürfte. Dagegen wirkt Trübner starr, auch in dem Porträt des Sohnes, das deutlich den Versuch einer neuen Anspannung der Kräfte zeigt. Die eigene Vergangenheit steht wie eine Mahnung vor jedem neuen Werke dieses starken Könners. Auch Thomas beste Leistungen liegen in seinen Anfängen. Die Veranstalter der Ausstellung wollten ihn ehren, indem sie das zeigten. Aber sie fanden so viele schwache Werke, daß sie ihm nur einen schlechten Dienst erwiesen. Und auch die Sammlung, die der jüngstverstorbene Freund und Förderer der Sezession, der Bankdirektor Julius Stern, anlegte, ist nicht repräsentativ genug als Angelpunkt einer großen Ausstellung und verliert zudem in dem kalten Raume alle Reize, die sie in einer intimen Wohnung entfalten kann.

Nur ein ganz großes Kunstwerk steht in dieser Ausstellung, Renoirs Spazierritt, den Lichtwark noch für die Hamburger Kunsthalle erworben hat. Dieses Bild wird bleiben, wenn fast alles vergessen ist, was jetzt in seiner Nähe gewürdigt wird. Es besitzt die Einfachheit der Meisterschaft, und eine Fläche ist hier bewältigt, an der jeder andere heut scheitern würde. Wieviel künstliche Anstrengung wird darum sonst vertan. Mit wie kleinen Mitteln wird das Interesse wach gehalten. Hier ist alles selbstverständlich, weil das Werk nicht gewollt ist, sondern gekonnt.

Solchem Maßstab muß alles in der Runde erliegen, und an manchen Stellen sinkt die Qualität bedenklich auch unter ein mittleres Niveau hinab. Zumal die plastische Abteilung ist dieses Mal ganz besonders schwach. Aber man kann darüber hinwegsehen, ohne daß darum doch die Ausstellung in ihrer Gesamtheit anregender erschiene. Und umgekehrt bedeutet es nicht einen Niveauunterschied, wenn die Ausstellung der »Neuen Sezession« in Feldmanns Neuer Galerie demgegenüber als ganze organisch und geschlossen wirkt. Was hier gezeigt wird, ist gewiß nicht künstlerisch einwandfrei. Man wird weder Tapperts Routine noch César Kleins dekorative Kunst oder Richters fixe Idee des Bildkreisels übermäßig bewundern, man kann Schmidt-Rottluff den problematischsten unter den Brückenleuten nennen, — er ist seltsamerweise auf beiden Ausstellungen vertreten. — Der Besucher hat doch das wohltuende Gefühl, daß die Maler, die sich hier zusammengetan haben, einander verstehen. Es ist durchaus nicht das Beste, was man hier findet. Die französische Schule scheint sich in Herbin zu erschöpfen, dessen Spuren man vielfach begegnet. Die Hölzelschule vertritt den neuesten Eklektizismus. Dazu kommt eine Ausgrabung, der merkwürdige Karl Junker, der als gelernter Tischler zwanzigjährig im Jahre 1871 nach München ging, um Architektur und Malerei zu studieren und nach italienischen Wanderfahrten zehn Jahre später in seiner Heimat Lemgo sich niederließ, wo er sich ganz abschloß und 30 Jahre lang nur für sich arbeitete, sein Haus mit seltsamsten Schnitzereien und Gemälden schmückte. Es ist erstaunlich, wie der ehemalige Malschüler

zu einer bäuerisch primitiven Art zurückfand, merkwürdig, wie diese einfach schmückenden Formen dem Ausdruck- und Schönheitstreben unserer Zeit entgegenkommen. Man wird aber doch die Bedeutung des Phänomens nicht überschätzen dürfen, und der naheliegende Vergleich mit dem Douanier Rousseau soll nicht verführen, artistische Werte in diese Arbeiten hineinzuinterpretieren, deren Sinn nur im Zusammenhang ihrer Entstehung zu finden ist.

Trotzdem lohnt es allein um Karl Junkers willen die Ausstellung der Neuen Sezession aufzusuchen, die sich mit dieser Entdeckung eine Anziehung sichert, die ihrer größeren Schwester fehlt. Es ist gewiß nicht billig, in jedem Jahre neue Sensationen zu erwarten. Aber ist eine Ausstellung nicht mehr als eine Auswahl der Jahresproduktion, so hat sie kein Recht, mit großen Ansprüchen aufzutreten und mit homerischen Kämpfen die Öffentlichkeit zu erschüttern. Nach so viel Worten erwartet man Taten. Diese erste Ausstellung der Freien Sezession ist keine. Vielleicht war die Vorbereitungszeit zu kurz. Nun bleibt Muße, die Kräfte zu sammeln und für das nächste Jahr besser vorzusorgen. Wenn nicht das Übel in der Organisation liegt. Fünfzehn Mitglieder bilden den Vorstand. Aber ein Präsident fehlt. Ihn gilt es zu finden. Dann erst werden wieder Ausstellungen entstehen, die wie ehedem den Veranstaltern eine reine Freude sind und dem Publikum eine Fülle von Anregungen bringen.

*Glaser.*

In der königlichen **National-Galerie zu Berlin** zeigt Bernt Grönvold, der Entdecker Wasmanns, seinen neuesten künstlerischen Fund, Landschaftsstudien, die der Hamburger Hans Beckmann um 1830 gemalt hat. Beckmann ist 1809 geboren und starb 1881. Selbst Lichtwark, der die hamburgische Kunst so sorgfältig durchleuchtete, ist der Name entgangen. Er gehört in den Kreis der Oldach, Morgenstern, Wasmann, die mehr im Zusammenhang mit ihren dänischen Zeitgenossen und Vorläufern zu verstehen sind, als in dem Kreise der Münchener, obgleich sie in Bayern und Tirol lange Zeit tätig waren. Auch Beckmann, der als Stubenmaler begann, ging 1831 nach München, und hier entstanden die zarten Landschaftsstudien, die Grönvold aus der Verborgenheit hervorgezogen hat. Es steht nicht alles auf gleicher Höhe, und es ist schwer, einen Künstler nach Studien allein zu beurteilen. Man wüßte gern, wie die Bilder aussahen, die daraus entstanden, und fragt nach den späteren Schicksalen des Malers und seiner Kunst. Der Entdecker wird hoffentlich auch diese Geheimnisse noch lüften. Aber auch ohne das darf man der Hoffnung Ausdruck geben, daß ein paar der besten von diesen Landschaftsstudien der National-Galerie als dauernder Besitz erhalten bleiben.

**Münchener Frühjahrssezession.** Die Frühjahrssezession dieses Jahres ist wohl die kläglichste Ausstellung, die in der Geschichte der Münchener Sezession erlebt wurde. Man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß auch nicht ein einziges bedeutendes Bild zu sehen ist. Es lohnt sich nicht, auf Einzelheiten einzugehen. Sezessionistisches Schulgut, Durchschnittsleistungen, brave Beschäftigung mit Problemen, die vorgestern wichtig waren und heute wahrhaftig nicht mehr aufregen, Epigonenarbeit bis herab zu belanglos Schülerhaftem, nirgends eine spontane Kraft, die aus Eigenem schafft und wirklich Wesentliches zu sagen hat, Schatten der Kunst sezessionistischer Führer, halbschlächtige Ableitungen aus der neuesten Kunst, ein kümmerliches Verharren in sezessionistischen Überlieferungen und ein noch kümmerlicherer Kompromiß mit den neuen Bewegungen — das ist das unerbauliche Bild dieser Ausstellung. Ein paar Namen, bloß um das Niveau spezieller anzudeuten: wahre Münchner wie Pietzsch und Groeber beherrschen die Situation — ergötzlich übrigens, wie Groeber sich um jeden Preis zu Feinheit, Grazie, geistreicher Malerei hinaufzudestillieren trachtet; dann Winternitz (mit einem Geigerbildnis von einer geradezu kitschigen Vergeistigung) und Burmester (mit höchst ledernen Freiluft-Aktkompositionen); Nissl mit unerträglichen Süßeleien (besonders übel ein weiblicher Akt mit einer blauen Decke); Walter Klemm mit einigen Dokumenten seines haltlosen Eklektizismus, der alles kann; Gallhof mit seiner neuen Feinmalerei, die nichts ist als kunstgewerbliches Subtilisieren; Charles Vetter mit neuen Bildchen aus der Au, die seiner schwachen und routinierten Kleinmeisterlichkeit noch weniger Ruhm werben als die früheren Sachen, die bedeutend besser waren; Emil Zoir, der in München nachgerade eine verhängnisvolle Popularität genießt — und so weiter. Nicht zu vergessen: Piepho, Baudrexel, Durm und ähnliche Stilbildner. Die Dinge liegen so schlimm, daß begrenzte Talente wie Focke, Crodel, Seyler hervorstechen, und daß selbst die neuen Sachen von dem begabten Hofmann-Juan, figurale Monumental-Kompositionen in einem ziemlich unerträglichen Gelb und Blau mit sehr akademischen Assoziationen, hier erfreulich auffallen. Bezeichnend ist, daß man von den Modernen just Egon Schiele bevorzugte, der gewiß ein ungewöhnlicher Könner ist, aber gleichzeitig durch seine Kunstgesinnung abstößt. In der graphischen Abteilung muß man sich Kuschel, Geiger, Bauriedel und Kainer gefallen lassen, den die gute Münchner Kritik für eine Art Simplizissimus-Degas zu halten scheint. Pellegrinis Lithographien, die übrigens zweifellos überschätzt werden, sondern sich angenehm ab. In der plastischen Abteilung ist kaum etwas zu notieren. Das etwa ist die Münchner Frühjahrssezession. Wo sind die Zeiten, da im Hause am Königsplatz Klassisches gezeigt wurde wie die späten Impressionen Uhdes? Selbst für einen Zügel möchte man in dieser Ausstellung aufgeschlossen sein, und das will viel heißen. Wenn das der Nachwuchs der Sezession ist, dann ade — und ein stilles Stoßgebet zu der Generation der neunziger Jahre, die der Welt noch etwas zu sagen hatte.

*W. H.*

**Elsaß-Lothringische Kunst in Berlin.** Vom 15. Mai bis zum 15. Juni wird in den Kunst- und Kunstgewerberäumen des Hauses A. Wertheim, Leipziger Straße, eine Ausstellung der Kunst und des Kunstgewerbes Elsaß-Lothringens stattfinden. An der Ausstellung beteiligen sich der Verband Straßburger Künstler, der Verein elsässischer Künstler, der lothringische Künstlerbund in Metz und als Veranstalter der Elsaß-lothringische Kunstgewerbeverein in Straßburg. Die Ausstellung steht unter dem Protektorate des kaiserlichen Statthalters in Elsaß-Lothringen Graf von Wedel.

* **Städtisches Kunstausstellungsgebäude in Dresden.** Der Rat zu Dresden hat nunmehr beschlossen, für regelmäßige kleinere Kunstausstellungen ein Gebäude an der Nordwestecke des städtischen Ausstellungsgeländes (Ecke Lennéstraße und Stübelallee) zu errichten und damit ein Verwaltungsgebäude zu verbinden. Der Rat hat dafür 586995 M. 19 Pf. bewilligt. Ausgeführt wird der Bau vom städtischen Hochbaurat (Prof. Hans Erlwein), sobald die Stadtverordneten dem Ratsbeschlusse zugestimmt haben.

**Ausstellungen in Amsterdam.** Im Städtischen Museum findet augenblicklich eine Ausstellung des aus Holland gebürtigen aber in Belgien lebenden Hendrik Luyten

statt; an seine holländische Abstammung erinnert nichts mehr in seiner Kunst; Luyten erscheint hier als ein echter Vlame, forsch, gesund, mehr Dekorateur als Maler, dabei etwas lärmend und oberflächlich. Es sind hauptsächlich Porträts, die Luyten zu sehen gibt, und zwar größtenteils von Herren und Damen der deutschen Aristokratie, und man muß sagen, daß er den Charakter dieser Menschen treffend wiederzugeben versteht. Luyten nimmt sie, wie sie genommen werden wollen, in ihrer selbstbewußten und selbstgefälligen Haltung. Er wählt wie ein geschickter Photograph die Stellung, die Bewegung, in der diese Personen selbst — und ihre Toiletten am vorteilhaftesten zur Geltung kommen; um ein tieferes Eindringen in ihre Individualität ist es ihm nicht dabei zu tun. Es sind Repräsentationsstücke, die in einem vornehmen Salon sehr dekorativ wirken werden. Intimer sind einige Brustbilder von bürgerlichen Persönlichkeiten. Hier war der Kopf die Hauptsache, und dem Maler ist es auch gelungen, dieses Plus an persönlichem Leben zum Ausdruck zu bringen. Neben den Porträts waren noch verschiedene Landschaften mit Staffage von Menschen und Vieh zu sehen, große Stücke, in denen der Maler im allgemeinen sorgfältiger zu Werke geht und solider ausgeführtes Detail gibt. Diese Sachen gehören sämtlich einer früheren Zeit an.

In denselben Räumen, wo die effektvollen, großen Gemälde des Vlamen ihre laute Sprache reden, hängen auch die meistens kleinen, für das intime holländische Zimmer berechneten Werke einer modernen holländischen Künstlergruppe, die sich »Die Zehn« nennen. Der Belgier wirkt mehr auf die Entfernung, in nächster Nähe scheint er oft grob; der Holländer dagegen muß mehr aus der Nähe betrachtet werden. Auf irgendwelche gemeinsamen Prinzipien oder Ziele sind diese »Zehn« nicht eingeschworen; nur zufällige Bekanntschaft und zufälliger gemeinsamer Wohnsitz (im Gooiland) hat sie zusammengebracht. Vielleicht verbindet sie auch der bewußte Gegensatz, in dem sie zu den mannigfaltigen Richtungen der modernen Experimentierer stehen. Denn es mutet alles etwas altmodisch und gesittet an, als ob man im Anschluß an bewährte Vorbilder und Vormänner das Heil erblickte. Polvliet hat sich in seinen meistens von einer leisen Melancholie erfüllten Landschaften Mauve und Jacob Maris zum Vorbild gewählt, aber über ein schwächliches und unbedeutendes Epigonentum kommt er nirgends hinaus. Gerard J. de Boer kann den Einfluß Monticellis und seines Landsmannes de Moor nicht verleugnen. Ein etwas romantisch gestimmtes Gemüt — eine in Holland seltene Erscheinung — malt er ideale Waldlandschaften mit elfenhaften weiblichen Wesen, die in einem einsamen Weiher baden, oder in einem zeitlosen Phantasiekostüm dem Spiel eines Troubadours lauschen. Aber es ist etwas Manier in seinen Sachen. Ursprünglicher und spontaner scheint die romantische Stimmung in den Frühlingslandschaften von Schaap, der nebenbei bemerkt auch ein etwas unklares und ungelenkes, aber wohlgemeintes und warmes Buch über »Romantik« geschrieben hat. Man kann in seinen Werken ein Streben nach immer freierer und kühnerer Malweise wahrnehmen. Einige seiner letzten Sachen lassen sogar an impressionistischer Skizzenhaftigkeit nichts zu wünschen übrig. — Noch ein dritter Künstler, der hier ausgestellt hat, kann mit einem gewissen Recht für die Romantik in Anspruch genommen werden, Heyenbroek, wenn er auch seine Stoffe der scheinbar poesielosesten Wirklichkeit, den Bergwerken und Stahlwerken, entnimmt. Was ihn in dieser Welt oder Unterwelt interessiert, ist nicht der Mensch als Arbeitstier und seine Schönheit oder sein Elend, sondern der gespenstische Schein des Feuers der Hochöfen, die märchenhafte Glut des flüssigen Stahles oder die Atmosphäre von blauem Dampf und grauem Rauch, die in diesen Industriegegenden alles umhüllt. Die Zeichnung der Figuren ist nicht ganz einwandfrei; feiner wirken dagegen seine Aquarelle; hier wird man oft durch ganz aparte und doch distinguierte Farbenzusammenstellungen überrascht.

Kann man den sich romantisch gebärdenden de Boer, Schaap und Heyenbroek eine bestimmte Eigenart, eine persönliche Note nicht absprechen: die übrigen der Aussteller bewegen sich meistens in sehr akademischen und schon reichlich ausgetretenen Bahnen; wie der an erster Stelle genannte Polvliet. Nieuwenhoven malt Interieurs mit Bauerntypen und Köpfe. Aber in diesen konventionellen, zahmen Sachen offenbart sich doch ein redliches Bemühen und ein künstlerischer Ernst. Süßlich unwahr wirken dagegen die Gemälde von Krabbé, seine farbigen Mezzotintoblätter zeigen dieselbe Fadheit. Ganz frisch muten die kleinen sonnigen Landschaften von Schaik an; die Ausführung ist hier weniger ängstlich, etwas freier als bei den vorgenannten. Sehr dilettantisch sind die Landschaften von Fräulein van der Willigen, auf etwas höherem Niveau stehen ihre Blumenstücke. Last, not least sind zu erwähnen der Radierer Toon de Jong, der mehrere seiner stimmungsvollen Landschaftsradierungen zu sehen gibt, und Otto von Tusschenbroek, der neben einigen Stilleben verschiedene ganz getroffene Varietétypen dargestellt hat. *M. D. Henkel.*

**Ausstellung altindischer Malereien im Cernuschimuseum in Paris.** Teils als Leihgabe, teils als Geschenk ist zurzeit eine Sammlung asiatischer Kunstwerke von Viktor Goloubew im Cernuschimuseum ausgestellt. Neben Gemälden, Keramik, Lackarbeiten, Stoffen, Emails, Holzskulpturen aus Indien, China, Japan ziehen besonders die Photographien altindischer Malereien von Atschanta die Aufmerksamkeit auf sich. Atschanta ist ein Distrikt in der Bergeinsamkeit von Dekkan im Nordwesten von Haiderabad im Herzen der vorderindischen Halbinsel. Dort sind zwischen dem 2. und 7. Jahrhundert nach Chr. Höhlen in den harten Felsen gegraben worden, die der buddhistischen Weltflucht zu Klöstern oder Andachtsräumen dienten. Derartige Grottentempel haben einen reichverzierten Portikus aus massiven Säulen mit Kapitellen in T-Form, wie sie der Hinduarchitektur eigentümlich ist. Das Innere der langgestreckten Tempelsäle war völlig ausgemalt. Vieles ist im Lauf der Jahrhunderte zugrunde gegangen; was aber davon übrig geblieben und in photographischen Reproduktionen im Cernuschimuseum zu sehen ist, erregt das höchste Staunen. Die Wände sind mit einer fortlaufenden Reihe von Gemälden ohne künstliche Scheidung geschmückt: mit Götter- und Fürstenbildnissen, Paaren im Liebesgespräch oder -umarmung, mit heiligen dem Buddha geweihten Tieren, stilisierten Blüten und mystischen Pflanzen. Alle Darstellungen, auch die Liebesszenen, haben einen liturgischen Sinn. Der Hauptsache nach kommentieren sie Buddhas Leben; sie erzählen seine Prä- und Postexistenz bis zur Auflösung im Nirwana; sie stellen ihn dar als Dschungelvogel, als Löwen, als Elefanten. Eine unerschöpfliche Phantasie, eine angeborene dekorative Begabung bekundet sich in ihnen. Die Liebesdarstellungen erinnern an die mystische Glut des Hohen Liedes, dem ja auch ein liturgischer Sinn innewohnt, und andererseits an Gauguins tahitanische Szenen mit ihren primitiven aber dabei so feinfühligen Menschen und ihrem aparten Stilgefühl. Was aber vor allem an ihnen auffällt, das ist ihre selten hohe Menschlichkeit. Die Liebespaare sind zumeist in einer dem indisch-buddhistischen Wesen entsprechenden Passivität dargestellt. Es ist äußere Zurückhaltung bei innerster Inanspruchnahme. Man achte auf die vornehme Geste bei jeder Werbung, auf die Delikatesse jeder Berührung. Nie-

mals eine heftige Bewegung, aber immer ein ganzes Erfülltsein. Ein Abglanz von Ewigkeit fällt auf diese Wandgemälde von Atschanta und wirkt um so ergreifender, als das Zerstörungswerk der Zeit und der Witterung oft kaum mehr noch wie Spuren übrig läßt. Auch diese Bilder gehen wie die Menschen, die sie darstellen, den Weg zum Nirwana.

In dieser Beherrschung aller Leidenschaft liegt ein starkes, stilbildendes Element. Sie bedingt den besonderen formalen Reiz der indischen Kunst. Eine Ordnung und eine innere Ruhe eigener Art greift durch die Fülle der Gestalten und der Symbole hindurch, so wie eine tiefe Weisheit das scheinbar ungeordnete Sternengewimmel am Nachthimmel regiert. Welche Kultur muß ein Volk besessen haben, das solche Gemälde aus sich hervorbringt; wie hoch steht eine Religion, aus der eine solche Menschlichkeit emporblüht! Rodins »Kuß« ist berühmt wegen der Zartheit und Intensität aller Körperberührung; wie derb aber greift die Hand von Rodins Mann zu im Vergleich zu der Hand eines Liebenden in Atschanta!

Die historischen Zusammenhänge der altindischen Malerei sind bisher noch wenig erforscht. Zweifellos existieren römische Einflüsse. Und es steht fest, daß indische Kunst die chinesische und japanische beeinflußt hat. Es wäre wohl eine dankbare Aufgabe, diesen west-östlichen Beziehungen nachzuspüren. Ein Problem ist hier gegeben, wie die Kunsthistorie als Zweig der Menschheitsgeschichte kein wichtigeres zu lösen hat. *A. D.*

**Straßburg i. Els.** Im **Elsässischen Kunsthaus** fand vom 31. März bis 20. April eine Sonderausstellung des jungen Straßburger Malers Lucien Haffen statt. Seine Landschaftsbilder befriedigen mehr als die nicht eben glücklichen Kompositionen »Adam und Eva«, »Anbetung der Könige« und »Kreuzabnahme«, welche zeichnerisch nicht genügend beherrscht sind. In den landschaftlichen Naturstudien macht sich der Einfluß Lothar von Seebachs vorteilhaft geltend, dessen Schüler der Künstler früher gewesen ist. *K.*

## SAMMLUNGEN

**Frankfurt a. M.** Zu Ostern ist der an dieser Stelle bei Gelegenheit seiner Erwerbung schon kurz besprochene Kreuzigungsaltar aus Alabaster im **Städtischen Skulpturenmuseum** (Liebieghaus) der Allgemeinheit zugänglich gemacht worden. Die großen Schwierigkeiten, die der so ganz unorganische Komplex verschiedenartigster Räumlichkeiten — objektiver moderner Museumsräume und ehemaliger Zimmer der Villa Liebieg mit kleinen Fenstern, dunklem Getäfel, wohlgemeinten Stilimitationen — jeder umfangreicheren, durch bedeutende Erwerbungen erzwungenen Veränderung entgegensetzt, haben die Aufstellung des Altars so lange verzögert. So sehr man auch diese räumlichen Schwierigkeiten, die das Museum dazu verurteilen, trotz der Einheitlichkeit seines Programms stets den Stempel des Werdens zu tragen und nie ganz eine dieser inneren Einheitlichkeit entsprechende sichtbare Abgeschlossenheit zu erreichen — vom rein musealen Standpunkt und vom Standpunkt eines jeden Betrachters aus — beklagen mag: diese Schwierigkeiten haben doch auch ihre sehr schätzbaren positiven Seiten. Vielleicht kann man in keinem anderen Museum den Prozeß des Werdens an sich, das so aufschlußreiche allmähliche Herauskristallisieren der Idee der Gesamtschöpfung so deutlich beobachten. Und: kann es für den Leiter etwas Zwingenderes, für den Beschauer etwas Anregenderes geben als diese Notwendigkeit steten Formens, als das Miterleben dieses Werdens? Gerade dieser Zwang zum fortwährenden Weitergestalten an allen Stellen, zur stetigen, immer von neuem aus der Sache selbst erwachsenden Erweiterung des Programms, dieses folgerichtige Fortschreiten der inneren Konsolidierung von Etappe zu Etappe, dieses von Schritt zu Schritt immer klarere Zutagetreten der Gesamtabsicht, dieses ununterbrochene Vorwärtsbewegen auf das immer deutlicher erkennbare Ziel einer umfangreichen, aber innerlich einheitlichen Gesamtschöpfung hin, eben dieses Werden in seiner ganzen Vielfältigkeit zu beobachten, muß für den intelligenten Betrachter ein besonderer Anreiz zum Nachdenken, zur Vertiefung, zum Erkennen werden. — So wurden bei der inneren Notwendigkeit des Weitergestaltens, bei dem immer erneuten Zwang zu schrittweisem Abrunden die großen Schwierigkeiten, die sich der Aufstellung des Alabasteraltars entgegenstellten, die das Umändern von Räumen, allerlei Umstellungen, das Hinzuziehen bisher unbenutzter Räumlichkeiten erzwangen, konsequenterweise gleichzeitig der Anlaß, in der inneren Ausgestaltung und Abrundung des Museums im ganzen einen bedeutenden Schritt vorwärts zu gehen, so, daß eine Etappe erreicht ist, die zunächst wie ein Abschluß erscheinen mag, die aber vor allem wieder neue Wege zu neuen Zielen überblicken läßt. — Daß eine solche umfangreiche Veränderung nicht nur zu einer Steigerung des Gesamteindrucks geführt hat, sondern zugleich auch die Wirkung einer ganzen Reihe von einzelnen Kunstwerken gesteigert hat, ist wohl das sicherste Kriterium für die Qualität der Sammlung. — Der einzige Raum, der durch seine Proportionen, durch die Art seiner Beleuchtung für die Aufstellung des Altars in Frage kam, war der kleine Oberlichtsaal, der bisher die Sammlung Furtwängler enthielt. So mußten die Vitrinen mit den Werken antiker Kleinkunst in den Antikengang des Erdgeschosses gebracht werden; die Konsequenz davon war eine teilweise Umstellung der Antiken. Ein Teil von ihnen fand dadurch eine lockerere und wirksamere Aufstellung im Eingangsraume. Um nun eine allzu gedrängte Aufstellung des bisher Vorhandenen zu verhindern und gleichzeitig für eine Reihe von neuen Erwerbungen Platz zu schaffen, wurde das unglückliche, dunkle und verbaute Zimmer, das bisher die Ausgrabungen der Menasexpedition umschloß, einem völligen Umbau unterzogen. In dem nun weiträumigen und relativ gut beleuchteten Raum wurden in der Hauptsache deutsche Skulpturen des späteren 15. und des beginnenden 16. Jahrhunderts aufgestellt. Der im ersten Moment vielleicht etwas gewagt erscheinende stark blaue — etwas bauernstubenhaft wirkende — Anstrich bringt das ungetönte Holz und vor allem die goldenen Fassungen zu starker Wirkung. Von den neuen Erwerbungen, die hier Platz gefunden haben, sind hervorzuheben: Eine pompöse, aus Eichenholz geschnittene Veronika aus Maastrycht (Anfang 16. Jahrh.) von einer erstaunlichen Geschlossenheit des Gesamtbaus und einer wundervollen schweren Pracht der Gewandbildung, eine merkwürdig zart und delikat aus Eichenholz geschnittene Maria der Verkündigung aus Nymwegen (Anfang 16. Jahrh.) (Beide stammen aus der ehemaligen Sammlung Johannes Noll.). Stilistisch sehr interessant sind drei lebensgroße Figuren von einer Kreuzigung (Johannes, Maria und Magdalena), die aus Aschaffenburg stammen. Man hat (vor allem bei der barock leicht überschnittenen Magdalena) den Eindruck, daß sie irgendwie die Beeinflussung Grünewaldschen Stiles erfahren haben. — Von lebendigster Wirkung sind zwei lebensgroße bayrische Figuren des frühen 16. Jahrhunderts (Johannes und Maria von einer Kreuzigung). Sie sind von einer so eminent lebendigen, fast übermäßigen Kraft des Ausdrucks erfüllt und gespannt, daß man zunächst meint, ihre Form müsse von der Fülle des Ausdrucks gesprengt werden, um dann aber sogleich zu erkennen, daß der Ausdruck des Schmerzes im Krampf der

Köpfe und Gesten, im qualvollen Winden und belasteten Beugen der Körper eine völlig adäquate Form gefunden hat, so daß der seelische Ausdruck selbst Form geworden erscheint. —

Die bisherige farbige und ornamentale Aufdringlichkeit des kleinen Rokokosaales, der den prachtvollen Ölberg Wentzingers enthält, ist durch weißen Anstrich sehr beruhigt worden, so daß die starke Bewegtheit und freie malerische Gestaltung der dort aufgestellten Skulpturen sich nun ungehemmt entfalten kann. — Die Vermehrung des Materials zwang dazu, auch den Flur des ersten Stockwerkes mehr als bisher als Ausstellungsraum zu benutzen; durch die Entfernung des dunklen Getäfels und von allerlei Einbauten wurde er soweit wie möglich vereinheitlicht, erweitert und erhellt. Er führt ein paar Stufen hinab zu der wundervollen mittelrheinischen Pietà des frühen 15. Jahrhunderts, diesem einzigartigen Werk, in dem in eindrucksvollster Weise Stilschönheit, kompositionelle Eigenart und eine erschütternde persönliche Kraft des seelischen Ausdrucks vereint sind. Die isolierte Abgeschlossenheit ihrer jetzigen Aufstellung entspricht aufs vollendetste der völlig aus der Umgebung losgelösten Einzigartigkeit dieses Werkes. — Diese umfangreichen, hier nur in den wichtigsten Punkten besprochenen Veränderungen gaben den Anlaß dazu, den größten Teil der Funde der Menasausgrabungen zu einer Studiensammlung zu vereinigen, nachdem die Stücke, die sich nach Qualität und Charakter dem Rahmen des Skulpturenmuseums einfügen, mit den anderen ägyptischen Dingen zusammen ihre Aufstellung in dem vom Untergeschoß zum Obergeschoß liegenden kleinen Raum neben der Treppe gefunden haben. Zweifellos hat der Charakter des Museums durch diese Operation an Einheitlichkeit sehr gewonnen. —

Nun aber der Alabasteraltar, dessen Aufstellung der Hauptanlaß zu der Neuorganisation eines großen Teiles der Galerie war: Er hat, glaube ich, alle Bedingungen gefunden, die er in einem Museum finden kann, um seine eigenartige Schönheit wirken zu lassen.

Ein altarartiger Aufbau aus schwarzem belgischen Marmor bringt die formale Gestaltung und die eigenartige Schönheit des Materials auf das vorteilhafteste zur Geltung. Vor dem dunklen Grunde entfaltet sich der schlanke Aufbau der ausführlichen, kalvarienbergartigen Kreuzigungsszene (mit den drei Kreuzen, mit der Gruppe der klagenden Frauen, mit Longinus, Stephaton, dem Hauptmann, mit Magdalena, die den Kreuzesstamm umklammert) in überraschender Klarheit. Und im einzelnen: Die empfindungsvolle Schönheit der Konturen von Gruppen und einzelnen Figuren, die bis zum Letzten getriebene Feinheit der Modellierung in Köpfen und Gewändern, die starke innere formale Spannung in den Gruppen, die klare Schönheit der gehaltenen Gesten, die Pracht der Drapierung, die gleichzeitig schwungvoll und bis zum Raffinement delikat ist, der erstaunliche Reichtum der Charakterisierung, die grandiose Fähigkeit zur Beseelung der Köpfe und Gesten, der eine immer aufs neue in Erstaunen versetzende Fülle von Registern, vom empfindungsvollsten Piano bis zum brausendsten Fortissimo mit allen Zwischenstufen zur Verfügung steht, dieser ganze Reichtum kommt nun in einer Klarheit zur Geltung, daß die Wirkung auch auf den ganz unvorbereiteten Betrachter außerordentlich sein muß. Dasselbe gilt von der Reihe der 12 Apostel mit dem pompösen stilsicheren Schwung ihrer Gewänder, der starken individuellen Lebendigkeit ihrer Köpfe, der feinen Rhythmisierung der ganzen Reihe. — So überzeugend die ästhetische Wirkung des Werkes ist, so schwierig bleibt zunächst noch seine historische Einordnung. Wenn man sie versucht, so muß man sich m. E. von vornherein darüber klar sein, daß wir es mit einem so einzigartigen, zunächst neuartigen Werk zu tun haben, daß wir nicht erwarten dürfen, es in einen uns bekannten Komplex bequem einordnen zu können. Seine historische Festlegung wird der Altar nicht so ohne weiteres als Glied einer bekannten Reihe finden können, sondern er wird als der Mittelpunkt einer neuen Gruppe angesetzt werden müssen, die zu bilden er uns ermöglichen wird. Die zeitliche Bestimmung macht keine Schwierigkeiten. Wir sehen in ihm ein Werk des sogenannten »weichen Stils« auf der letzten Höhe seiner Entwicklung. Alle Analogien berechtigen dazu, die Jahre von 1430 bis 1440 als die Zeit seiner Entstehung anzunehmen. Alles weitere aber führt zunächst auf hypothetisches Gebiet. Ich kann hier keine ausführliche kunsthistorische Würdigung entwickeln, die von anderer Seite zu erwarten ist. Nur anmerkungsweise will ich im folgenden einige kurze Hinweise geben. Die Zahl der stilistisch nah verwandten und an Material gleichen Werke ist nicht gering. Ich nenne hier nur die wichtigsten. Es sind: Eine Marienkrönung mit Aposteln in der evangelischen Kirche in Schwerte (Westfalen), eine Verherrlichung der Maria mit 12 Aposteln im Spital in Hadersleben, 14 Nothelfer in Schwabstedt (bei Husum), zwei Figürchen von einem ehemaligen Altar des Frankfurter Doms im Frankfurter Städtisch-historischen Museum, 3 Darstellungen der Pietà, eine in Rimini, eine in Lorch a. Rh., eine im Germanischen Museum, ein Johannes Baptista in der Sammlung Schnütgen, ein Simon und ein Bartholomäus in der Sammlung Oppenheim (in Berlin). Mit Ausnahme der Pietà in Rimini, der in Lorch und vielleicht noch des Johannes der Sammlung Schnütgen aber sind die erwähnten Skulpturen geringer an Qualität und derber als die des Frankfurter Altars; ihr Stil ist ausnahmslos ins Provinzielle abgewandelt. Von den Figuren in Schwerte ist man wohl berechtigt zu sagen, daß sie im derberen Stil der Gewandung, besonders aber in der Bildung der Köpfe westfälischer sind. Anders ist das Verhältnis einer prachtvollen Gruppe in Breslau (deren Kenntnis wir R. Kautzsch verdanken, der sie auch publizieren wird) zu dem Frankfurter Altar. Sie ist ihm in der Gewandbildung und in allen Details auf das engste verwandt und von wundervoller Qualität. In den schlankeren, knochigeren Köpfen aber zeigt sie eine Beziehung zu der niederländischen Kunst, die in den Köpfen des Frankfurter Altars nicht zu sehen ist, die nach Kautzschs Ansicht, der ich mich anschließe, eine jüngere Datierung dieser Gruppe erfordert. —

Sieht man von diesen direkten Parallelen ab, die uns zunächst nicht weiterhelfen, weil ihre lokale Festlegung ebensowenig gegeben ist, wie die des Frankfurter Altars, so findet man die verwandtesten Dinge immer noch im Gebiete des Mittelrheins. Ich weise hin auf den Hauptmann der Lorcher Kreuztragung in der Sammlung Figdor (Wien), auf die Schächer der Limburger Beweinung (Diözesanmuseum in Limburg).

Ihren eigentlichen Grund hat die große Schwierigkeit einer festen Lokalisierung in der deutlichen Internationalität des Stiles, der bei einem bedeutenden Werk dieser künstlerisch so internationalen Zeit nichts Auffallendes haben kann. Sie zeigt sich am deutlichsten bei einer Betrachtung der Apostelköpfe, wo neben solchen, die man französisch nennen darf, andere sind, die man niederländisch, wieder andere, die man rheinisch nennen möchte, und unter denen auch der »nürnbergische Birnenkopf« nicht fehlt.

Es muß sich darum handeln, — und darin liegt die methodische Schwierigkeit — festzustellen, ob wir es mit einem außerdeutschen Werk zu tun haben, das dann zu einer Gruppe gehört, die stark auf die deutsche Kunst gewirkt hat, oder mit einem deutschen, dann offenbar rhei-

nischen Werk, aus einer Werkstatt, die auf Westfalen usw. Einfluß gehabt hat. Denn die Annahme, daß die Schwerter Gruppe etwa und der Frankfurter Altar in derselben exportierenden Werkstatt entstanden seien, wird offenbar durch die deutliche Stilabwandlung der westfälischen Arbeiten hinfällig gemacht. Es gibt eine Reihe von Gründen, die für die deutsche Herkunft des Altars sprechen, von denen ich nur zwei, die mir besonders evident erscheinen, erwähnen möchte. Einmal erkennt man in dem Kopf des Idioten, der dem blinden Longinus die Hand führt, in allen Details den grotesken, runden, breitmäuligen Kahlkopf, der zum steten Inventar der deutschen Stecher des 15. Jahrhunderts gehört, der übrigens auf dem Freiburger Kreuzigungsbild des Hausbuchmeisters an derselben Stelle wie am Frankfurter Altar erscheint — und dann haben wir in dem Alabaster-St. Michael der Severikirche in Erfurt ein merkwürdiges Beispiel vom Nachleben dieses Alabasterstils in Deutschland, bei dem die feste Tradition der Werkstatt offenbar retardierend auf die stilistische Entwicklung gewirkt hat. — Übrigens scheint auch die ausführliche Ausgestaltung der Kreuzigungsdarstellung zum Kalvarienberg besonders in Deutschland beliebt gewesen zu sein. — Daß die Verwendung von Alabaster in Deutschland aber nichts Merkwürdiges ist, zeigt eine lange Reihe von Werken von einer Würzburger Häusermadonna (!) des hohen 14. Jahrhunderts (jetzt im Museum an der Maxstraße in Würzburg) und einer naheverwandten Madonna der Sammlung Noll an bis zu dem Hieronymus Riemenschneiders. —

Die Schwierigkeiten, die sich der historischen Bestimmung eines so eminent charakteristischen Werkes entgegenstellen, zeigen eines jedenfalls zur Evidenz: Wie völlig unzureichend unser Wissen von diesen Dingen noch ist, wie hier noch alles im Fluß ist, wie uns häufig noch die allernotwendigste Kenntnis einfach des erhaltenen Materials fehlt; — so daß man häufig genug zunächst nicht weiter kommt als zu einer etwas resignierten Feststellung des Problems. —

Mag nun der Frankfurter Altar ein deutsches Werk sein oder ein nicht deutsches (keinesfalls aber ein englisches, wie behauptet wurde): Seine Bedeutung gerade für die Geschichte der deutschen Kunst — entweder als deutsches Werk von höchstem Rang oder als ein Werk, das auf deutsche Kunst befruchtend gewirkt hat — kann in keinem Falle geleugnet werden. — Von weiterem Standpunkte aus betrachtet ist dem Kunsthistoriker in dem Altar ein außerordentlich bedeutsames Denkmal jener Entwicklungsstufe geschenkt, deren zentrale Wichtigkeit für die Erkenntnis der stilistischen Entwickelung der Plastik des ausgehenden Mittelalters immer deutlicher zutage tritt. Von solcher Art ist es, daß man hoffen darf, es werde die Schwierigkeiten, die es dem Historiker zunächst bietet, einmal durch das Geschenk außergewöhnlicher Erkenntnisse belohnen. — Darin aber, daß es gleichzeitig wie wenig Werke seiner Zeit für jeden historisch unbefangenen Laien eine Quelle ungehemmten lebendigen Genusses zu sein vermag, darin beruht die außerordentliche Bedeutung dieses wundervollen Werkes für das Frankfurter Museum. — *A. W.*

**Darmstadt.** Das schöne, in seiner lokalen Geschlossenheit für Südwestdeutschland vorbildliche Landesmuseum in Darmstadt hat nun auch den seit langem wünschenswert gewordenen wissenschaftlichen Katalog — der alte Katalog stammte vom Jahre 1885 — erhalten. (Friedrich Back, Verzeichnis der Gemälde des großherzogl. hessischen Landesmuseums in Darmstadt. Mit 6 Signaturentafeln und 140 Abbildungen. Darmstadt, 1914.) Statt alphabetischer Ordnung wurde die dem Charakter der Sammlung entsprechendere chronologische gewählt. Die Beschreibung der einzelnen Bilder ist sehr gewissenhaft, die Bearbeitung der Literatur eine sehr gründliche. Im Mittelpunkt des Interesses stehen natürlich die mittelrheinischen Meister, die aber einen der ihren, den als Berthold von Nördlingen entdeckten Meister der Bornhofener Tafeln, an die Oberdeutschen abtreten mußten. Hinsichtlich des großen Rubens, der lange als Replik des Dresdener Bildes galt, konnte endgültig festgestellt werden, daß das Darmstädter Bild das Original und das Dresdener eine Werkstattwiederholung ist. *M. E.*

**Chemnitz.** Aus der Frühjahrs-Sonderausstellung der »Kunsthütte« im König-Albert-Museum wurde vom Rate der Stadt Chemnitz Fritz von Uhdes Gemälde »Und er rief ein Kind zu sich und stellte es mitten unter sie« für die städtische Sammlung aus einer vorhandenen Ankaufsstiftung erworben. Das Bild ist um 1901 als Abschluß der großen Reihe seiner Christusbilder von Uhde gemalt worden und ist von einem außerordentlichen farbigen Reichtum, der schon zu den späteren impressionistischen Versuchen überleitet. Die Chemnitzer Sammlung besitzt bereits seit mehreren Jahren Uhdes kleine »Ruhe auf der Flucht«, die um die Mitte der neunziger Jahre gemalt ist. — Die Frühjahrs-Sonderausstellung enthielt ausgezeichnete Arbeiten von Max Liebermann, Corinth, Sterl und vielen namhaften Künstlern; auch Hagemeister war, zum erstenmal für Chemnitz, mit zwei Bildern vertreten. Die April-Ausstellung brachte eine Exlibris-Ausstellung, sowie eine äußerst temperamentvolle Gemäldekollektion von Lange-Penig. Zu erwähnen ist noch, daß dem Museum kürzlich mehrere seltene Radierungen Albert Weltis schenkungsweise überlassen worden sind, so daß nachweisbar das Chemnitzer Museum die reichhaltigste Welti-Sammlung in Deutschland besitzt. *W. H. Dg.*

## VEREINE

Der 1913 gegründete wirtschaftliche — ästhetisch rein neutrale — **Verband bildender Künstler in München,** der zur Gründung paralleler sozialpolitischer Organisationen in Berlin und soeben noch in Leipzig Anlaß gab, nimmt eine erfreuliche Entwicklung. Die Gemeinde München hat sich bereit erklärt, jedem Verbandsmitglied, sofern es jährlich eine Prämie von 1,50 Mk. an die Gemeinde zahlt, während sechs Wochen im Jahre unentgeltliche Krankenbehandlung — inklusive Operation — zu gewähren. Die Wohlfahrtskasse des Verbands wird voraussichtlich einen beträchtlichen jährlichen Zuwachs erhalten, da die bayrische Regierung gestattet hat, daß die Werke der staatlichen Sammlungen durch Projektion einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollen und daß der Reinertrag aus diesen Projektionen ausschließlich der Wohlfahrtskasse des Verbandes zugute kommen soll. Ein kunstpädagogischer Zweck wird hier glücklich mit einem kunst-sozialpolitischen Zweck verknüpft. Für beide Zwecke wird freilich alles davon abhängen, daß die Organisation der Projektionen und der ohne Zweifel notwendigen Vorträge so großzügig als möglich — etwa nach dem Mannheimer Vorbild — betrieben wird. *W. H.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 32. 1. Mai 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## NEUES AUS ÄGYPTEN

Im Winter 1913/14 hat Herr Legrain, Directeur des travaux der Ägyptischen Altertümerverwaltung, bei den Aufräumungsarbeiten in Karnak vier kunsthistorisch und geschichtlich interessante Statuen gefunden, die das ägyptische Museum in Kairo um ein paar Glanzstücke bereichern. Die Statuen standen in einer Reihe, seitlich neben einem Koloß vor einem zum Muttempel führenden Pylon des Ammonstempels. Zwei der Statuen sind wichtige Seitenstücke zu der bekannten hockenden Statue des Amenophis, Sohn des Habu, die im Jahre 1901 ebenfalls in Karnak zutage gekommen war. Während die eine den Minister Amenophis' III. darstellt in dem biblischen Höchstalter von 80 Jahren, mit faltigem Gesicht, eingefallenen Zügen, in der patriarchalischen Würde des Heiligen und Weisen, so wie er im Gedächtnis des Volkes weiterlebte, zeigen ihn die beiden neuen Statuen aus grauem Granit in Lebensgröße, verjüngt um ein halbes Jahrhundert, in der charakteristischen Haltung des Schreibers und Gelehrten, die Beine übergeschlagen, einen halb aufgerollten Papyrus auf den Knien, die Finger der rechten Hand zum Schreiben geschlossen. Während die Schreiberstatuen des Alten Reiches fast stets mit aufgerichtetem Kopfe dasitzen, mit geradeaus blickenden Augen, ist bei den Statuen des Amenophis Kopf und Nacken in weicher Krümmung nach vorne geneigt, der Blick scheint sich auf die Buchrolle zu senken (s. a. die Darstellungen von Schreibern bei Bénédite, Scribe et Babouin, Fondation E. Piot, Paris 1912), aber trotzdem macht der »Erb- und Gaufürst, der königliche Schreiber und Schreiber der Rekruten Amenophis, Sohn des Habu« den Eindruck eines Mannes, der weiß, was er will und der ahnt, daß er zu den Unsterblichen gehören wird. Seine Weisheit wurde für die Ägypter und Griechen zur Legende. Man stellte ihn in Gesellschaft der Götter dar, seine Statuen wurden als Orakel befragt, und noch zur Zeit des Tiberius meißelte man seine Sprüche als mächtigen Zauber auf die Wände der Tempel. Die Statuen des Amenophis sind in dem großzügigen, technisch gewandten Stil der Blütezeit der zweiten thebanischen Kunstepoche gearbeitet.

Die beiden anderen Statuen stellen einen hohen Beamten unter Haremheb dar, den »Erbfürsten im ganzen Lande, den Stadtvorsteher und Vizier Pa-Ramossu« ebenfalls in der Haltung des Schreibers. Das weite Gewand der Viziere des Neuen Reiches macht die übergeschlagenen Beine unsichtbar.

Diese vier Statuen von Karnak zeigen in Auffassung und Arbeit so große Ähnlichkeit, daß man sie, wenn nicht demselben Meister, so doch sicher derselben Schule zuschreiben darf, zumal da beide Gruppen höchstens dreißig Jahre auseinanderliegen können. Auf Grund der hohen Titulatur des Pa-Ra-mossu vermutet Herr Legrain, daß der Vizier des Haremheb der spätere Begründer der 19. Dynastie geworden ist und als Ramses I. die Doppelkrone getragen hat.

Im Ägyptischen Museum zu Kairo ist vor kurzem der Deckel des Sarges Amenophis IV. - Echnaton ausgestellt worden, dessen Persönlichkeit und Werk durch die Grabungen der Deutschen Orient-Gesellschaft in Tell el-Amarna und die damit verbundene Ausstellung im Berliner Museum in den Vordergrund des Interesses gerückt worden sind. Die Mumie und der Sarg des Königs wurden von dem amerikanischen Ägyptologen Theodor Davis im Jahre 1907 im Tal der Königsgräber bei Theben gefunden in einem Felsverließ, das schon in alter Zeit erbrochen und verwüstet worden war. Der frühere Conservateur adjoint am Museum, Herr Daressy, hat den Sarg nach jahrelanger Arbeit soweit wiederhergestellt, daß er das Schmuckstück des Kairener Museums werden konnte. Der Sarg ist aus Zedernholz gefertigt und paßt sich in Form und Modellierung dem mumifizierten menschlichen Körper an. Das Gesicht ist bedeckt von einer goldenen Maske, eine früher wohl bemalte Holzperücke umrahmt das Haupt. Ursprünglich scheint die ganze Oberfläche des Sarges mit einer Stuckschicht überzogen worden zu sein, die selbst wiederum mit Goldblech bedeckt wurde. Aus der goldenen Verkleidung und dem Stuck wurden dann die zur Aufnahme von buntfarbigen Einlagen bestimmten Muster herausgeschnitten. Auf diese Weise wurde der breite Halsschmuck hergestellt, der aus sieben Reihen verschiedenartiger Muster grüner, weißer, blauer und roter Fayencen besteht. Der übrige Teil des Körpers zeigt Ornamente, wie sie schon vor dem Anfang der 18. Dynastie für die Dekoration der Särge üblich wurden in Anlehnung an ein Motiv, das den Leib des Verstorbenen eingehüllt darstellt in die schützenden Fittiche einer Göttin. Ein breites, längs der Mitte des Körpers verlaufendes Goldband hat folgenden Text in buntfarbigen eingelegten Hieroglyphen: »Der gute Herrscher, Teil des Sonnengottes Re, König von Ober- und Unterägypten, lebend von Wahrheit, Herr der beiden Länder (dann der ausgekratzte Name des Königs), das schöne Kind des Aten (d. h. des von Amenophis IV. verehrten Sonnengottes), des lebenden, der da leben wird von Ewigkeit zu Ewigkeit.« Der Sarg Echnatons ist wohl der kostbarste und interessanteste, der bis jetzt in ein ägyptisches Museum gekommen ist.

Es ist für das Kairener Museum ein Glück, daß die Altertümerverwaltung den einzigartigen Sarg und

die Mumie des interessantesten aller Pharaonen dem Lande erhalten und damit dem »schönen Kinde des Aten« eine letzte Ruhestätte im Museum bereiten konnte, wo er nun endlich vor den Grabräubern der thebanischen Nekropole sicher ist. *R.*

## NEKROLOGE

Am 6. April ist in seinem kleinen Landsitz Kuklowka, in der Nähe von Warschau, **Joseph Chelmonski,** der große polnische Maler, gestorben. Er war der Künstler, dem es gegeben war, auf dem Gebiete der polnischen Landschaftsmalerei die Summe der früheren Entwicklung zu ziehen und der polnischen Natur nach ihrem optischen und gefühlsmäßigen Gehalt eine hohe künstlerische Form zu geben. Zugleich gehört er zu den besten polnischen Genremalern: seine früheren Bilder schildern das bewegte Leben des polnischen Landes mit seltener Klarheit der Form und Stärke des Ausdruckes.

Chelmonski ist 1850 geboren. Seit 1867 besuchte er die Zeichnerschule in Warschau und 1869 stellte er zum erstenmal in der Gesellschaft der Förderung der Künste aus. Seitdem, im Verlaufe von 45 Jahren, nahm er regelmäßig an den Warschauer Ausstellungen teil. 1871 gelingt es ihm, eine finanzielle Unterstützung zu bekommen, und er reist nach München, um dort seine Studien fortzusetzen. Er studiert kurze Zeit bei Prof. Anschütz und besucht dann die Malschule von Prof. Wagner. Das erste in München gemalte Bild »Das Innere des Pferdestalls« zeigt gegenüber seinen Warschauer Versuchen einen bedeutenden Schritt vorwärts; im Kunstvereine ausgestellt, findet das Bild sofort einen Käufer und macht dem jungen Künstler einen Namen. Nach zweijährigem Aufenthalt in München kehrt er nach Warschau zurück. Hier, wie schon früher in München, malt er seine Kompositionen, die die ländliche Alltäglichkeit, Jagd- und Reitszenen zum Thema haben; jetzt entsteht »Die Abfahrt der Nachbarn«, »Die Rückkehr nach dem Ball«, »Die Szene vor dem Landhaus« und namentlich die zahlreichen »Schlittenpartien« mit Viergespann in wildem Trab. Ende 1875 geht er zusammen mit einigen befreundeten Malern nach Paris und — bleibt dort 14 Jahre wohnen. Seine Bilder aus dieser Zeit haben immer noch das polnische Leben zum Thema; sie sind aber in Polen wenig bekannt: Chelmonski stellte in den Pariser Jahressalons aus und verkaufte meistens nach Frankreich, England und Amerika. 1889 bekommt er in der Internationalen Ausstellung in Paris die Medaille d'honneur. In demselben Jahre verläßt er Paris und kehrt endgültig nach Polen zurück. Die bald darauf in Warschau veranstaltete Gesamtausstellung seiner Bilder zeigt ihn seinen Landsleuten in der ganzen Fülle seines Talents und seines Könnens. 1891 ersteht er ein Stück Land, läßt sich dort nieder und fängt die letzte Epoche seiner künstlerischen Wirksamkeit an. Allmählich verläßt er das Genre, den Menschen und das Pferd und widmet sich vollständig der Landschaft. Dabei gibt er vieles von dem preis, was zum Schönsten seiner Begabung gehörte: den starken Ausdruck, die schnelle Bewegung, die klare Form eines organischen Körpers, die freie Komposition einer Menschengruppe. Er versucht alles von sich fern zu halten, was die Erfahrung der Landschaftsmalerei aus einer fremden Landschaft heraus gewonnen hat, er gibt sich vollständig der Natur seines eigenen Landes hin und mit ganzer Anstrengung seines Talents will er ihre Eigenart entdecken und künstlerisch fassen. Und in der Tat gelingt es ihm, Formen zu finden, die das Land mit seinem ganzen Stimmungsgehalt erfassen. Es sind ausnahmslos die flachen Länder Polens, die er malt, in verschiedenen Momenten des Jahres und des Tages, die weiten, ebenen Blicke, die Felder, die Wiesen, die Waldesränder. Eines seiner letzten Bilder ist das »Gebet der Aufständigen vor der Raclawice-Schlacht«: es ist keine Landschaft, aber doch eine Komposition, die vollständig aus dem Geiste der Landschaft entstanden ist. Namentlich in den letzten Zeiten malte er nicht mehr als 2—3 Bilder im Jahre, es waren aber endgültig durchdachte Werke. Skizzen, die er in Hunderten von jedem Bilde nach der Natur entwarf, hat er nie ausgestellt, sogar nie gezeigt. Seine Kunst war derartig, daß man sich eigentlich nie über ihren Wert getäuscht hat; namentlich haben die Künstler seit seinen ersten Versuchen das große Talent in ihm gesehen und gewürdigt. Und seit vielen Jahren vergißt niemand in Polen, ihn unter den Großen und Größten zu nennen. Auch im Auslande fand er volle Anerkennung: außer der Medaille d'honneur in Paris 1889, bekam er da schon früher, im Jahre 1884, eine Mention honorable. In Berlin 1891 bekam er das Ehrendiplom, in München 1892 und in San Franzisco 1894 Goldmedaillen. Der Künstler kümmerte sich aber gar nicht um diese Auszeichnungen; er führte ein einsames Leben auf dem Lande, voll höchster Einfachheit und Stille, etwas abgekehrt von den Menschen und gänzlich hingegeben der Natur und der Kunst. Seinem Wunsche entsprechend ist er in der kleinen Landkirche, in der Nähe seines Gutes begraben worden. *W. T.*

## PERSONALIEN

* **Hermann Prell** hat sein Amt als Leiter des Meisterateliers für Historienmalerei an der Kgl. Kunstakademie zu Dresden seiner schweren Erkrankung wegen niedergelegt. Er muß nach dringendem Rat seines Arztes dauernd im Süden leben. Prell ist ein geborener Leipziger, Sohn des Konsuls E. Prell-Erckens. In Dresden erhielt er seine erste künstlerische Ausbildung an der Kgl. Kunstakademie, besonders als Schüler von Theodor Grosse, dann ging er zu Karl Gussow nach Berlin. Im Jahre 1891 wurde er nach Dresden berufen, nachdem er inzwischen anderthalb Jahre in Italien die Wandmalerei der Meister des 17. und 18. Jahrhunderts studiert, auch durch die Ausmalung des Festsaales im Berliner Architektenhause sein Können an den Tag gelegt hatte. Von Dresden aus hat Prell die bekannten Gemäldereihen im Rathause zu Hildesheim, im Treppenhause des Schlesischen Museums zu Breslau, im Rathause zu Danzig, im Caffarellischen Palaste zu Rom gemalt. In Dresden selbst stammt von ihm die gesamte künstlerische Ausschmückung des Treppenhauses im Albertinum und der malerische Schmuck im Festsaale des neuen Rathauses. Prell gibt zunächst seine künstlerische Tätigkeit auf, möglicherweise geht er daran, seine Anschauungen über Monumentalmalerei schriftlich niederzulegen. Zu Ehren Hermann Prells veranstalten ehemalige Schüler von ihm, darunter Prof. Otto Fischer, Prof. Walter Illner, William Krause, Johannes Mogk, Prof. Hans Unger eine Ausstellung, die am 60. Geburtstage Prells — am 29. April — im Kunstsalon von Emil Richter in Dresden eröffnet wird. — Der akademische Rat tritt am 11. Mai zusammen, um über den Nachfolger Hermann Prells zu beraten. Daß der akademische Rat einen Künstler von Prells eigener Richtung vorschlagen werde, erscheint so gut wie ausgeschlossen. Gotthard Kuehl wird vorschlagen, das akademische Atelier für Historienmalerei zu schließen und dafür einen dritten Malsaal zu errichten. Inzwischen hat man auch unverbindlich bei Max Klinger in Leipzig angefragt, ob er geneigt wäre, an Stelle Prells die Leitung des akademischen Meisterateliers zu übernehmen. Von anderer Seite wird der Dresdner Maler Georg Lührig dringend empfohlen.

**Dr. August L. Mayer** in München wurde zum korrespondierenden Mitglied der Königlichen Akademie zu Madrid (Real Academia de Bellas Artes de S. Fernando) ernannt.

## DENKMALPFLEGE

**München.** Die **Fresken Rottmanns** in den Hofgartenarkaden sind noch immer in einem trostlosen Zustand. Im nördlichen Teil des westlichen Traktes hat man vor geraumer Zeit einige der Rottmannfresken recht glücklich restauriert. Die restaurierten Fresken wurden unter Glas gebracht. Es wäre zu wünschen, daß man mit der Restaurierung fortfährt und lieber das Risiko auf sich nimmt, die Karenzzeit etwas kurz zu bemessen, als daß man dem Publikum den Anblick dieser fatalen Halbruinen noch länger zumutet. Daß die Restaurierung die Fresken auf sehr erhebliche Zeit retten würde, wird von Sachkundigen nach den Proben bereits zugegeben. Zum wenigsten schütze man die Fresken aber doch besser gegen die Vandalismen von Vorübergehenden (Kindern?), die diese auserlesenen Bilder mutwillig beschädigen. *W. H.*

## DENKMÄLER

* **Für das Dresdner Richard Wagner-Denkmal** sind bisher 31000 M. eingegangen. Die sächsische Regierung will unter gewissen Bedingungen weitere 30000 M. dazu geben. Da der Denkmal-Ausschuß die Bedingungen angenommen hat, wird der Akademische Rat voraussichtlich sehr bald den Wettbewerb für das Denkmal unter sächsischen Künstlern ausschreiben. Es soll in der Nähe der Semperschen Hofoper errichtet werden.

## AUSSTELLUNGEN

**Französische Ausstellung in Dresden.** In der Galerie Arnold in Dresden ist kürzlich eine Ausstellung französischer Gemälde des 19. Jahrhunderts eröffnet worden, die als ein sehr bedeutsames Ereignis im Dresdner Kunstleben bezeichnet werden muß. Es ist bereits die sechste Ausstellung französischer Gemälde der Gegenwart und der letzten Vergangenheit, die uns die Galerie Arnold seit 1896 beschert hat. Dresden verdankt diesen Ausstellungen in der Hauptsache die eingehende Kenntnis des Impressionismus und des Neoimpressionismus. Aber eine so umfassende Ausstellung, die das gesamte Werden des malerischen Gedankens in Frankreich seit 1824 veranschaulicht, war noch nicht da. Ein besonderer Arbeitsausschuß wurde für die Ausstellung gebildet, bestehend aus dem Direktor der Kgl. Gemäldegalerie Dr. Posse, dem künftigen Direktor der Bremer Kunsthalle Dr. Waldmann, dem Hofkunsthändler Ludwig Gutbier (Besitzer der Galerie Arnold) und Paul Cassirer in Berlin. Wichtig war auch, daß dem Ehrenausschuß unter Vorsitz Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Johann Georg die hervorragendsten Sammler Dresdens beitraten. Die Seele des Unternehmens war Dr. Waldmann, der eine umfassende Kenntnis des Kunsthandels wie der einschlägigen Privatsammlungen besitzt.

Die Ausstellung umfaßt 111 Ölgemälde, 31 Aquarelle und Handzeichnungen, die mit größter Sorgfalt auf ihren Wert hin ausgesucht worden sind; man kann sagen, daß auch nicht ein gleichgültiges Werk in der ganzen auserlesenen Sammlung vorhanden ist; so bietet die gesamte Ausstellung ein wahres Fest für die Augen, dessen Glanz sich bei täglicher Betrachtung noch immerzu steigert. Vertreten sind vor allem Géricault, Delacroix, Corot, Daumier und Millet, Courbet, Manet, Monet, Pissarro und Sisley, Renoir, Degas und Cézanne. Dazu noch mit einzelnen Bildern Gauguin und van Gogh, sowie mit einigen Zeichnungen Forain und Constantin Guys. Schon die Aufzählung der Namen zeigt, worauf es den Veranstaltern ankam. Die bedeutendsten deutschen Sammler französischer Kunst haben zu der Ausstellung beigesteuert, so die Dresdner E. Bienert, von Dietel (Sammlung Meyer), Rothermundt, Schmeil, Schmitz, von Seidlitz und Treu, die Bremer C. Th. Melchers, Carl Schütte, Leopold Biermann und Frau Adele Wolde, ferner C. F. Reber, Barmen, K. E. Osthaus, Hagen i. W., G. Schmitz, Paul und Dr. Hugo Cassirer sowie Max Liebermann in Berlin. Aus der Dresdner Galerie wurde Courbets berühmtes Gemälde »Die Steinklopfer« für die Ausstellung hergeliehen.

Nennen wir wenigstens die Hauptwerke der Ausstellung. Da ist zunächst Theodore Géricault (1791—1824), der nur 33 Jahre alt wurde, der aber in den wenigen Jahren seines Schaffens inmitten des herrschenden Klassizismus der Davidschen Schule so ganz Neues und Ungewohntes zeigte, daß er zum Gründer und Anreger des malerischen Gedankens in der französischen Malerei wurde, eines Gedankens, der dann drei Generationen hindurch folgerichtig und siegreich ausgebaut wurde. Die hinreißende Leidenschaft und der malerische Charakter der Erscheinung, worauf es Géricault vor allem ankam, zeigt sich am besten in dem Garde-Trompeter, einem wahren Prachtstück der Sammlung O. Schmitz. Ein zweites Bild — Karren am Hoftor — verrät noch nicht die malerische Kraft, die in Géricault lebte; es ist nur die saubere Wiedergabe der Wirklichkeit mit einem Anflug von Romantik.

Auch Eugène Delacroix (1799—1863), der vollendete Meister in der Richtung, die Géricault anbahnte, ist vor allem mit drei Meisterwerken der Schmitzschen Sammlung vertreten. Wie er das malerische Temperament mit höchster Vernunft paarte, wie er hell und dunkel in gewaltiger Steigerung einander entgegenzustellen und für Formen und Bewegungen den stärksten und charakteristischen Ausdruck zu finden wußte, zeigt vor allem das Bild Samson und Dalila, fürwahr ein Fest für die Augen, wie es nach Delacroix' Ausspruch jedes Gemälde sein sollte. Das Bild ist geradezu eine Illustration zu der Verteidigung seiner Grundsätze, die Delacroix einmal in sein Tagebuch schrieb: »Wenn man mit einer Komposition, die schon durch die Wahl des Gegenstandes interessiert, eine Linienverteilung, die die Wirkung verstärkt, ein Helldunkel, das die Phantasie ergreift, eine den Charakteren angemessene Farbe verbindet, so hat man ein schwieriges Problem gelöst und ist, ich sage es nochmals, ein größerer Künstler«. Nicht minder bedeutend — wie vorher nur bei Rubens — ist »Der Tod des Sardanapal« (Sammlung Biermann), als Farbe eines der schönsten Werke des Meisters: Der rote Teppich, von dem sich Sardanapal auf seinem Throne, die zum Feuertod mitbestimmten Frauen, die Pferde und die Kostbarkeiten im Helldunkel abheben, ist wie ein Strom von Blut, der uns im Innersten erregt, in den Mittelpunkt der farbigen Komposition gestellt. Die gleiche aufregende Leidenschaft in Farbe und Bewegung beherrscht das kleine Bild »Die Braut von Abydos« (aus der Sammlung O. Schmitz). Eine geradezu gewaltige Leidenschaft atmet die nur skizzenhaft angelegte Löwenjagd (Sammlung Wolde in Bremen).

Nicht minder großartig ist Camille Corot (1796—1875) vertreten, der große Künstler der Landschaft, die von allen Gebieten der Malerei allein Delacroix so fern lag. Die Landschaft mit Fischer, die Perle der Meyer-Dietelschen Sammlung, ist ein Meisterwerk ersten Ranges, in dem sich alles, was wir an Corots Wiedergabe der landschaftlichen Natur bewundern, beisammen findet: die stimmungsvolle Gesamtwirkung der Erscheinung als Ganzes, die zarteste Poesie, der wundervolle Silberton, das harmonische Zusammengehen von Natur und Staffage. Bietet dieses Bild in einem wundervollen Beispiel den typischen Corot, so bildet das figurenreiche Konzert (aus der Sammlung Melchers) eines jener selteneren feinen Innenraumbilder mit

Figuren. Ein Stück französischer Biedermeierzeit führt er uns vor, aber wer denkt an den Gegenstand, wenn er diese Fülle und Feinheit der farbigen Valeurs in so harmonischer Vereinigung vor dem Repoussoir des einfachen grauen Hintergrundes sieht? Wieder ganz anders, aber nicht minder großartig, tritt uns Corot sodann in der Frauenfigur auf schwarzem Grunde entgegen, die in der Kraft der leuchtenden Farben ihrer Gewandung — weißes Hemd mit blauer Schleife, schwarzes Mieder, erdbeerfarbenes Kopftuch — so körperlich vor uns steht und auch als Charakterbild rassiger Kraft und stolzer Energie uns imponiert. Wie weit ist diese Wirkung mit starken Farbmassen entfernt von der zarten Weichheit des Tons in Corots Landschaften! Ungemein fein in der Abtönung des weißen Gewandes und seelenvoll im Ausdruck ist dann die junge Griechin aus Dresdner Privatbesitz, und nicht minder fein im Ton ist die Frauenfigur auf schwarzem Grunde aus der Sammlung Schmitz.

Es folgt weiter Honoré Daumier (1810—79), der zugleich einer der schärfsten zeichnenden Karikaturisten und einer der größten Maler Frankreichs war. Die ganze Kraft seiner gewaltigen Ausdruckskunst, die eindringliche Sprache seines Helldunkels und die Stilisierung mit Flächen und Massen offenbart sich in dem berühmten Bilde »Im Wagen dritter Klasse« (aus der Sammlung Rothermundt in Dresden), ähnlich in den beiden Atelierszenen »Der Maler« und »Der Bildhauer« und in der flott hingeworfenen »Serenade«. Wie er das innere Wesen des gemeinen Menschentums mit pessimistischem Scharfblick erfaßte und im Ausdruck steigerte, ersieht man vor allem in der langen Reihe von Lithographien, die in guten Abdrucken vorliegen. Seine Kunst des Stilisierens in der Malerei wird deutlich in den beiden Badeszenen, deren eine die Studie nach der Natur ist, während die andere, weit überragende, im Atelier entstanden ist.

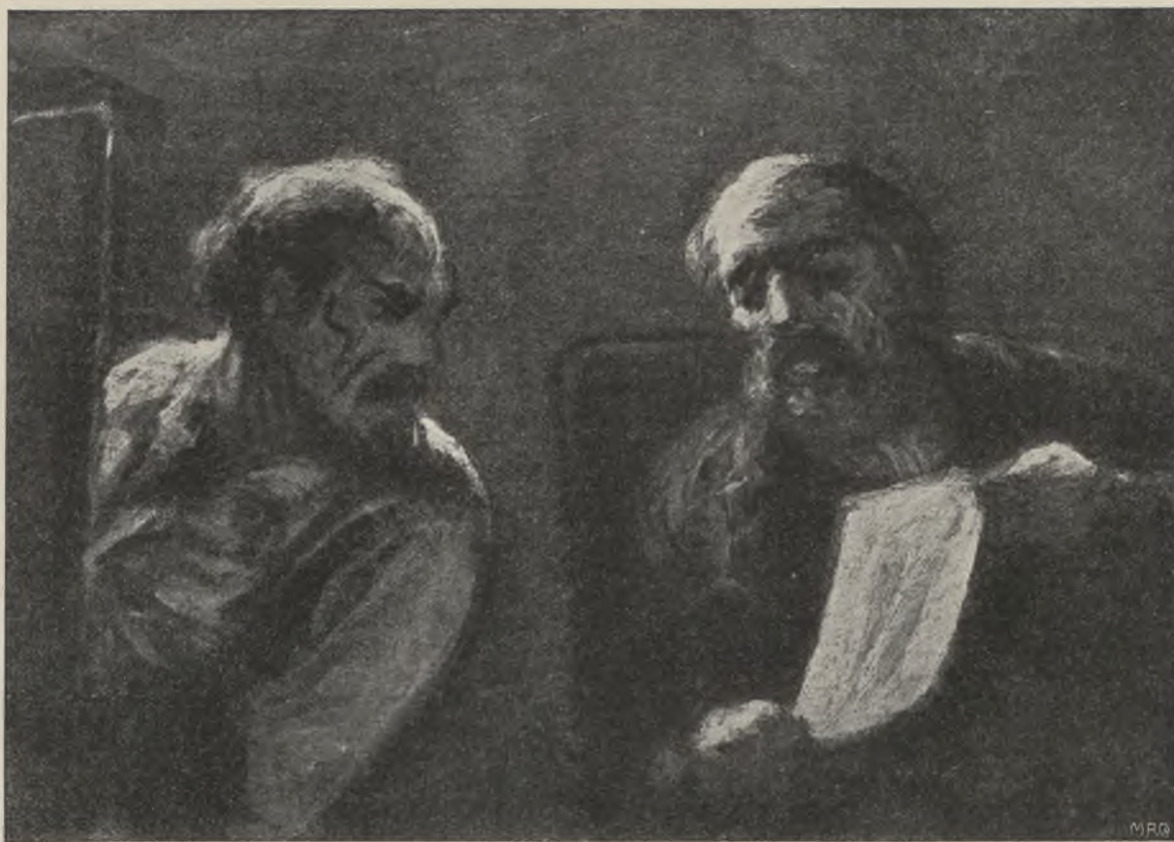


Auguste Renoir: Liebespaar im Walde
(Ausstellung französischer Malerei des 19. Jahrh. in der Galerie Arnold in Dresden)

Ist Jean François Millet, der große soziale Schilderer der Bauern im Zusammenhang mit der Scholle, mit einem einzigen, wenn auch guten Gemälde »Hund mit Katze« nur mangelhaft vertreten, so tritt uns Gustave Courbet (1819—77) um so großartiger entgegen. Außer dem berühmten Gemälde »der Steinklopfer« aus der Dresdner Galerie finden wir in der Ausstellung vor allem drei prachtvolle Landschaften aus der Sammlung Hugo Schmeil in Dresden. Es lebt eine Einheit der Empfindung, eine feste, große Haltung, eine Frische des zarten Grüns in diesen Landschaften, wie sie zur Zeit der Entstehung dieser Bilder ganz ungewohnt war, und das ist um so bewundernswürdiger, weil sie noch heute an der Stärke der Wirkung nichts eingebüßt haben. Nicht minder stark in geschlossener Wirkung ihres Aufbaus wirken die beiden Blumenstilleben aus den Sammlungen Schütte und Biermann in Bremen. In allen diesen großartigen und reifen Leistungen einer zusammenfassenden malerischen Kunst, zu denen noch einige kleinere kommen, erscheint uns der demokratische Revolutionär, als den sich Courbet so gern bezeichnete, als einer der großen Altmeister der Kunst, dessen Bilder sich den großen Werken aller Zeiten anreihen.

Neben Courbet, den letzten alten Meister, tritt Edouard Manet (1832—83), der Mann des neuen Programms, der die Malerei im Verein mit seinen Genossen zum Freilicht und zum Impressionismus führte. Er ist mit nicht weniger als 13 Bildern vertreten. Da ist der Junge mit Hund (aus der Sammlung Reber in Barmen), der noch an Manets frühe Abhängigkeit von Velazquez erinnert, da das solid und reif gemalte Melonenstilleben, das Max Liebermann sein eigen nennt, da das keck hingestellte Selbstbildnis in ganzer Figur (aus Dresdner Privatbesitz) — Bilder, die alle noch nicht das neue Programm zeigen. Es folgt das Bildnis des Kunstkritikers Albert Wolff, der so wenig Verständnis für die ihm ungewohnte Malweise Manets an den Tag legte, daß dieser ihn aus dem Atelier wies und das Bildnis unvollendet stehen ließ. Die weitere Entwicklung Manets zeigen dann die Landschaften, besonders das farbenstarke Bild der bewegten Seine bei Argenteuil (aus der Sammlung Behrens in Hamburg) und die farbig wie zeichnerisch so knapp gefaßten beiden Seestücke. Noch weiter führen uns: das bekannte figurenreiche Spiegelbild der Bar in den Folies Bergère, ein Stück Wirklichkeitsmalerei von fast erschreckender Wahrheit, das reizvolle feine Bild der Modistin (aus der Sammlung G. Schmitz in Berlin), die im Schmucke ihres schwarzen Spitzentuchs, ihres blonden Haars und ihrer zarten Gesichtsfarbe so wirkungsvoll vor dem Hintergrunde der geblumten grauen Tapete steht — ein Fest feinsten Farbensinns. Dazu kommen endlich die mit wenigen Mitteln so sicher und lebenswarm modellierten Akte der beiden badenden Frauen, die zu den Meisterwerken stilisierender Freilichtmalerei zählen.

An Manet schließen sich seine Mitkämpfer für den Impressionismus an, zuerst Claude Monet. Sieben Bilder sind von ihm vorhanden, z. B. die Dünen bei Dieppe, die in farbigem Licht erstrahlende Aussicht auf die Alpen vom Cap d'Antibes, der Dogenpalast — Zeugnisse, wie Monet überall seine Motive holte, um sie uns in seiner neuen Malweise im leuchtenden Licht und in klarer Farbigkeit als



Honoré Daumier: Der Maler
(Ausstellung französischer Malerei des 19. Jahrh. in der Galerie Arnold in Dresden)

etwas noch nie so Gesehenes zu zeigen. Von der unteren Seine, die in ihrer blonden Landschaftsstimmung seinem Streben ganz besonders liegt, sehen wir eine klarfarbige Ansicht bei Giverny und eine Ansicht der Seine bei Vétheuil (aus der Sammlung Rothermundt), die in ihrer lichten Klarheit sicher zu Monets besten Werken gehört. Robuster ist das weit größere Gemälde der Mole in Havre, auf dem man die Menschen im Sturm auf dem Damme geradezu gehen zu sehen meint, während die gelben Wogen mit Getöse am Mauerwerk sich brechen und ihre Wassermassen in Dampf und Gischt gehüllt über den Damm werfen. So bedeutend das Bild wirkt, so ist es doch materieller in Licht und Farbe, als man es von Monet erwartet.

Von Edgar Degas sehen wir fünf überaus bezeichnende Bilder aus den Sammlungen W. v. Seidlitz und Rothermundt: das Mädchen im Tuch ist ein weiblicher Akt von ganz meisterhafter, rein sachlicher Wiedergabe in Haltung und Bewegung, in der Lebenswahrheit des Fleisches, in der Plastik des Körperlichen, vielleicht der beste Akt, der im letzten Jahrhundert gemalt worden ist, malen im eigentlichen Sinne malerischer Wiedergabe gemeint. Das Mädchen beim Frisieren und die Tänzerinnen ergänzen das Bild von Degas' Kunst eigenartiger Ausschnitte aus der Wirklichkeit und einer raffiniert malerischen impressionistischen Malweise.

Es folgt Auguste Renoir mit nicht weniger als elf Gemälden, darunter vier Meisterwerken, die der Ausstellung das Gepräge des großen Ereignisses geben helfen. Ganz besonders das Bildnis der Comtesse Pourtalès (Sammlung Rothermundt), in dem der Gegensatz zwischen dem leuchtenden Leben des Gesichts mit der Pracht einer luxuriösen Toilette so glänzend zur malerischen Einheit verschmolzen ist, nimmt den Beschauer ohne Widerstand gefangen. Das Gleiche gilt von dem Liebespaar im Walde, einem köstlichen Bilde von zartester Poesie der Empfindung und der feinsten Harmonie in den zart gestimmten Farbtönen. Die naive Bewunderung der Beschauerin, die nur die Süßigkeit der werbenden Liebe in dem Bilde mitempfindet, trifft sich hier mit der Bewunderung des Kenners, der das Kunstwerk schätzt, dem der Meister durch die Feinheit der Malerei und die natürliche Wahrheit in der Auffassung jeden Anklang an Süßlichkeit genommen hat. Eher steht an der Grenze dieses gefährlichen Bereichs das reizvolle Bild der beiden Kinder am Klavier, dessen stark vorherrschendes Rosa gewiß nicht jedem behagen wird, wenn schon bei näherem Zusehen der Wohlklang der Farbenharmonie nicht zu verkennen ist. Weit mehr Kraft und Strenge liegt in dem Gemälde der Schüler und Schülerinnen vor dem Konservatorium, das uns in der Beschränkung der Farben auf bläuliche, violette und graugrünliche Töne und des Raumes auf einen Hofwinkel nicht leicht als ein Werk des Meisters der drei vorhergehenden Gemälde eingehen will. Immerhin hat es eine Kraft der Auffassung, die nur einem Meister eigen ist. Unter den beiden farbenüppigen, rotleuchtenden Blumenstücken leidet das eine — der Blumenstrauß — an einer nicht ganz überwundenen Buntheit, das andere aber, ein Blumenkorb in rot, gelb und grün, zeigt die leuchtende Farbenfülle von meisterlicher Kraft gebändigt. Das dritte ausgezeichnete Blumenstück mit Calla und Flieder aber (aus der Biermannschen Sammlung in Bremen) erinnert an ähnliche Stücke Courbets, unter dessen Einfluß es wohl entstanden ist.

Nicht minder gut sind die beiden Landschafter Sisley und Pissarro vertreten. Sisleys Gemälde Am Seineufer

— früher in der Sammlung Bernstein, jetzt im Besitz von Georg Treu in Dresden — zeigt die ganze weiche Zartheit der Lichtmalerei, wie wir sie auch bei Monet bewundern; die flimmernde Mittagshitze liegt brütend über dem Wasser und der Häuserreihe am andern Ufer. Drei andere, etwas kräftiger gehaltene Bilder führen uns nach Moret, wo der Meister hauste und eine ganze Schar von Jüngern des Pleinairs nach sich zog.

Von Camille Pissarro sehen wir alles, was uns gegenwärtig wird, wenn wir uns die charakteristischen Züge der Kunst dieses Meisters der Licht- und Luftmalerei vergegenwärtigen: eines seiner von oben gesehenen, von zitterndem Licht durchlebten Boulevard-Bilder (Boulevard Montmartre der Sammlung Rothermundt), dazu Gemälde vom Louvre, vom Théâtre Français, vom Tuileriengarten (im Schnee), Bilder, in denen die malerische Schönheit des unvergleichlichen Paris, der Zauber weltstädtischen Lebens in voller Kraft impressionistischer Anschauung pulst. Da sind auch drei bezeichnende Bilder von Pontoise, eines aus Eragny, wo Pissarro ein Landhaus besaß, usw. Die Brücke bei Pontoise ist ein Meisterwerk in der Wahl des Ausschnitts, in der Einheitlichkeit des ruhigen Eindrucks und in der feinsten Harmonie zurückgehaltener Farben.

Auch Gauguin und van Gogh sind nur mit einigen Bildern vertreten, darunter zwei hervorragenden Stücken: den Tahitianerinnen von Gauguin aus der Osthausschen Sammlung und der Brücke in Arles (aus der Sammlung O. Schmitz), die in ihrer starken Zeichnung und der bestimmten Klarheit der ausgesprochenen Farben offenbar zu den frühen Werken van Goghs gehört. Dem Stil seiner späten Zeit entspricht das Bild des von irrlichterierenden Bäumen umrauschten Irrenhauses.

Den Schluß macht Paul Cézanne (1839—1906), der die Malerei von dem Festhalten des vorüberhuschenden Scheins wieder auf das Wesentliche und Bleibende der Erscheinung zurückführte und ihren dem Wechsel nicht mehr unterworfenen Kern und Charakter festzustellen suchte. Gegen 20 Ölgemälde und Aquarelle veranschaulichen uns die Entwicklungsstufen und verschiedenen Ausdrucksweisen seines suchenden Künstlerauges. Da ist der Mord, der in seinem düsteren Helldunkel, in der Leidenschaftlichkeit der Handlung und in der Wucht der Erscheinung, noch an Daumier erinnert. Da sind eine Reihe von Landschaften in dekorativer Farbenpracht, die uns zeigen, wie überzeugend Cézanne die Schönheit des Raumes in farbiger Luft zu erfassen wußte und wie er, das Wechselspiel von tiefen und hellen Farben, alle Einzelheiten ausgleichend, auf eine einheitliche Skala zu bringen weiß. Auch eines seiner flächenhaften, so gar nicht naturalistisch gesehenen Fruchtstilleben ist vorhanden.

Alles in allem eine Schau, die uns die große Bedeutung der französischen Kunst im 19. Jahrhundert für die Entwicklung des malerischen Gedankens eindringlich zu Gemüte führt. Mit Bedauern denkt man an die Dresdner Galerie, wo das alles fehlt, und man kann nur dringend wünschen, daß der Dresdner Museumsverein und sonstige Gönner die große französische Ausstellung der Galerie Arnold nutzen möchten, um die klaffende Lücke der Kgl. Gemäldegalerie wenigstens einigermaßen auszufüllen. Die Dresdner Galerie ist von vornherein auf internationaler Grundlage gegründet worden. Dieser rein künstlerische Charakter muß ihr erhalten bleiben. Wer weiß, wann die Gelegenheit zur Erwerbung solcher französischer Meisterwerke wiederkehrt.

**Mannheim.** Eine eigenartige Ausstellung wird in den Monaten Mai und Juni in der **Kunsthalle** zu Mannheim gezeigt werden: **Zeichnungen und Kleinplastiken moderner Bildhauer,** um durch die Isoliertheit der Darbietung und die reiche Beschickung einen Einblick in das Schaffen der jüngeren Plastiker zu tun, wie dies bisher nirgends der Fall war. Wir werden ausführlicher auf diese Veranstaltung zu sprechen kommen, erwähnen vorläufig nur zur rechtzeitigen Orientierung einige der Namen: Rodin, Maillol, Bernard, Claret, Kogan, Minne, Barlach, Kolbe, Haller, Hötger, Albiker, Gerstel, Lehmbruck, Lange, Fehrle, Gaul, Behn u. v. a. mehr. Besonders die Ausstellung der Zeichnungen wird vielen willkommen sein; handelt es sich doch um einige hundert Blätter, die (mit Ausnahme weniger Nummern) hier zum ersten Male öffentlich gezeigt werden. Die Gegenüberstellung dieser Zeichnungen mit den plastischen Werken gibt der Veranstaltung einen besonderen Reiz. — Gleichzeitig wird vom Freien Bunde eine große **internationale Plakatausstellung** veranstaltet. —

**München.** Im Palmenhaus am alten botanischen Garten haben die **Juryfreien** zurzeit eine Ausstellung. Man hat versucht, diese Ausstellung dadurch intensiver zu gestalten als die älteren juryfreien Ausstellungen, daß man nicht ein Tohuwabohu von Einzelarbeiten, sondern eine Anzahl von Kollektionen Juryfreier zur Darbietung brachte. Andere Kollektionen sollen folgen. Ausstellungsorganisatorisch ist dieser Gedanke innerhalb der Bewegung der Juryfreien sicher ein Fortschritt. Es läßt sich mit Vorsicht auch behaupten, daß das künstlerische Niveau einigermaßen gewonnen hat. Aber man muß schon mehr als tolerant sein, um hier überhaupt von einem künstlerischen Niveau zu sprechen. Es fällt schwer, das auszusagen. Man sieht den redlichen Eifer einer Bewegung, die von ihrer Bedeutung durchdrungen ist. Es wird organisatorisch, kunstpolitisch, sozialpolitisch, wirtschaftspolitisch gearbeitet. Rein subjektiv steht der überzeugte Juryfreie auch mittendrin in künstlerisch gemeinten Anstrengungen. Aber alle diese erfreulichen Züge entbinden den Kritiker nicht von der bitteren Pflicht, sehr nachdrücklich festzustellen, daß den juryfreien Ausstellungen — auch dieser neuesten — künstlerische Bedeutung nicht innewohnt. Die juryfreie Bewegung in München ist — objektiv gesehen — keine künstlerische, sondern eine wirtschaftspolitische Bewegung, insofern als sie vielen einen Markt schafft, und eine im Prinzip kunstpolitisch wertvolle Bewegung, insofern als sie den Jurygedanken der Debatte unterstellt. Jüngere Organisationen wie die neue Münchener Sezession haben von dieser zweiten Tatsache insofern profitiert, als sie den Gedanken der Juryfreiheit in bestimmter Form rezipierten: die neue Sezession übt einmalige Personaljury und gewährt ihren einmal aufgenommenen Mitgliedern restlose Juryfreiheit. Es ist selbstverständlich nichts dagegen zu sagen, wenn eine große Masse von Kunstbeflissenen auch die Personaljury ablehnt, wie die Münchener Juryfreien es tun. Aber man muß sich darüber klar sein, daß es sich bei den Ausstellungen dieser Juryfreien auch nicht etwa um künstlerische Ereignisse handelt, sondern um kunstpolitische und wirtschaftspolitische Dinge. Ich bekenne, daß ich die Ausstellungen der Juryfreien immer mit den besten Vorurteilen betrete, weil mir die Idee der Juryfreiheit als Idee — wegen ihres staatsbürgerlich-demokratischen Gehaltes — von vornherein sympathisch ist. Aber eben so offen bekenne ich, daß die juryfreien Ausstellungen der Münchener — mit Ausnahme der Zeiten, in denen Leute wie Feldbauer dort noch ihre Arbeiten zeigten — mir als Kunstleistungen einfach entsetzlich sind. Rüde Kraftgebärdungen, die sich modern-monumental empfinden, langweiliger Akademismus bei den meisten, Neunazarenisches in wertlosen Klischees, naive Vergröberungen der impressionistischen Art ins angeblich Bedeutende oder gar Metaphysi-

sche hinein (Fritz Scherer), schauerliche Pastichen nach Lenbach (Damenkunst), im ganzen mehr rückständige Unfähigkeit als Untalent mit dem Willen zu Neuem — so hat sich mir diese Ausstellung eingeprägt. Man verläßt die Ausstellung mit dem verstimmten Gefühl, daß eine Idee als Idee sehr gut und in der Verkörperung über alle Worte kläglich sein kann. *W. H.*

**Straßburg i. Els.** Im **Elsässischen Kunsthaus** ist zurzeit die Wanderausstellung der Freien Künstler-Vereinigung Baden ausgestellt. Diese wird hier in zwei Abteilungen gezeigt, deren erste am 21. April eröffnet wurde. Die führenden Künstler Badens sind fast vollzählig vertreten, zum Teil mit mehreren Werken; so Bergmann, Dill, Fehr, Kaufmann, Nagel, Schönleber, Hans Thoma, von Volkmann u. a. m. Leider vermißt man Trübner und seinen Kreis.

Im nächsten Pariser Herbstsalon soll eine **Retrospektive von Jongkind,** die Théodore Duret, Pierre Laprade und René Jean organisieren, zu sehen sein. Jongkind lebte von 1819–1895. Holländer von Geburt, ist er doch ebensoviel Franzose wie etwa Sisley. Er nimmt eine eigentümliche Stellung ein zwischen Corot, der Schule von Fontainebleau und den modernen Impressionisten. In seinen Aquarellen und Zeichnungen nach der Natur wirkt er am freiesten, ursprünglichsten; in seinen Bildern hat er das lichtscheue Ateliergrau noch nicht ganz abgestreift. Ob es daher gelingen wird, ihn aus dem Halbdunkel, das auch seinen Namen umgibt, hervorzuziehen? *A. D.*

## SAMMLUNGEN

**München.** Endlich — nach den parlamentarischen Osterferien — kommt man im Finanzausschuß der bayrischen Abgeordnetenkammer dazu, die **Münchener Galeriefragen** zu debattieren, von denen zu Ende des vorigen Jahres in dieser Zeitschrift ja ausführlich berichtet wurde. Im außerordentlichen Budget für das Finanzjahr 1914—1915 sind für den Neubau einer Galerie für die staatlichen Sammlungen von Gemälden und Skulpturen neuerer Meister (d. h. der Meister des 19. und 20. Jahrhunderts) und für die Unterbringung des graphischen Kabinettes und der Münzensammlung zweieinhalb Millionen gefordert. Als Bauplatz ist von der Regierung ein schönes Terrain gegenüber dem Nationalmuseum vorgesehen. Der Referent Siben vom Zentrum und der liberale Korreferent Dirr traten diesem Bauprojekt entgegen und der Minister selbst, Herr von Knilling, stellte sich in längeren Ausführungen auf den Standpunkt der Referenten, gab also die Regierungsvorlage preis. Der sozialdemokratische Abgeordnete Adolf Müller widersprach in der Diskussion ebenfalls dem Regierungsprojekt. Es besteht nunmehr begründete Hoffnung, daß die unglückselige Idee der Errichtung einer zweiten neuen Pinakothek in großer (etwa halbstündiger) Entfernung von der ersten, nämlich beim Nationalmuseum, allgemein aufgegeben wird. Es ist unnötig, die Frage hier noch einmal im ganzen zu debattieren; das geschah in dem erwähnten Aufsatz wohl zur Genüge. Die Angelegenheit wird sich zunächst in der Weise entwickeln, daß der Kultusminister mit der wittelsbachischen Vermögensverwaltung in Verhandlungen eintritt, die die Übernahme des dem Hof gehörenden Gebäudes der neuen Pinakothek durch den Staat zum Ziel haben. Wenn diese Verhandlungen, zu denen der Finanzausschuß den Minister ermächtigte, zu einem befriedigenden Ergebnis führen, kann der Umbau in der neuen Pinakothek als reine Staatsangelegenheit beginnen. An diesem Umbau hat die Krone insofern ja kein unmittelbares Interesse, als sie an der Erweiterung der Bilderbestände seit Jahrzehnten sehr unschuldig ist: diese Erweiterung geschah rein auf Staatskosten. Da das von Emanuel Seidl für den Platz am Nationalmuseum entworfene Bauprojekt nun wohl endgültig gefallen ist, wird es sich darum handeln, den Umbau der neuen Pinakothek in die rechten Hände zu geben. Meines Erachtens kommen nur zwei Architekten in Betracht: Theodor Fischer und Adolf Hildebrand, dessen architektonische Begabung, wiewohl sie die feinsten Proben gab, lange nicht genug ausgenützt ist. Es bedarf für diese Aufgabe eines Mannes von feinstem konservativem Instinkt — von einem Instinkt, der noch in viel feinerem Sinn konservativ sein müßte, als der Instinkt Gabriel Seidls es war, und der zugleich in viel empfindlicherer Art modern sein müßte. Man darf bei dieser ganzen Frage nicht vergessen, daß man mitten im Umbau der neuen Pinakothek auch die unvermeidliche Erweiterung der alten in Betracht ziehen muß. Die beiden Aufgaben müßten in einer und derselben Hand ruhen. Es wurde eine monumentale Überbrückung der Theresienstraße vorgeschlagen, durch die die beiden Häuser zu verbinden wären. Der Gedanke stört ohne Zweifel den Stil des Platzes; aber es ist nicht gesagt, daß der Stil der monumentalen Überbrückung der Straße nicht kräftiger sein könnte als der etwas kahle und etwas naive Stil des bestehenden Zustandes. Ich möchte in diesem Zusammenhang noch einmal der Hoffnung Ausdruck geben, daß man für die graphische Sammlung die gegebene Unterkunft ermöglichen möchte: nämlich die Verbindung mit der Bibliothek nach dem Vorbild des Cabinet des Estampes. Die Begründung dieses Vorschlags wurde in dem zitierten Aufsatz gegeben. Diese Lösung gibt augenblicklich allerdings die größten Raumschwierigkeiten; aber sie ist die einzige sachlich kluge Lösung, die nur im Moment kostspielig wäre und sich später rentieren würde. Weiter bleibt zu wünschen, daß man in den Kreisen der Regierung und des Parlaments den architektonischen Ausbau des Königsplatzes ins Auge fassen möge, der für eine Anzahl kleinerer Sammlung, zum Beispiel die Münzensammlung, die jetzt in dem Akademiegebäude an der Kaufingerstraße untergebracht ist, Platz geben würde. Schließlich kann nicht hartnäckig genug auf der Forderung bestanden werden, daß man den Neubau des ethnographischen Museums — in dem übrigens von Jahr zu Jahr besser gesammelt wird und das neuerdings eine Menge wundervoller neuer Sachen erwarb — möglichst beschleunigen möge. Der gegebene Platz ist gegenüber dem Nationalmuseum. Der gegenwärtige Zustand, das scheußliche Provisorium an den Hofgartenarkaden, ist von Tag zu Tag unerträglicher. In diesem Zusammenhang sei schließlich auch darauf hingewiesen, daß das Fehlen eines Kataloges des ethnographischen Museums von jedem Interessenten aufs Peinlichste empfunden wird. Wenn die vorhandenen Kräfte — ein Direktor und drei Assistenten — überlastet sind, dann muß an die Einstellung von Hilfskräften gedacht werden. Die stiefmütterliche Behandlung dieser im Material so herrlichen Sammlung kann nicht weitergehen. Hoffentlich finden sich im Parlament Redner, die sich dieser sehr wichtigen Angelegenheit annehmen. *W. H.*

**Lemberg.** Die Sammlungen des im vorigen Jahre verstorbenen Kunst- und Kulturhistorikers **W. Lozinski** sind seit Ende März dem Publikum zugänglich geworden. Sie sind zum Teil der Stadt vermacht, zum Teil den Erben durch die Stadt abgekauft worden. Sie bestehen aus einer Bildergalerie und aus einer reichen Kollektion von Werken des alten polnischen Kunstgewerbes und sind in dem Hause Lozinskis, das die Stadt zusammen mit den Sammlungen erworben hat, ausgestellt; der Rahmen einer Privatwohnung verleiht der Sammlung noch einen besonderen Reiz.

Der bekannte Kunsthändler Roland Knoedler hat dem **Warschauer städtischen Museum der Künste** 48 kleine Gemälde mit Darstellungen des polnischen Militärs im Anfang des vorigen Jahrhunderts geschenkt. Die Gemälde, die das Werk des Schlachtenmalers J. Chelminski sind, haben historischen Wert und könnten als erklärende Tafeln in einem historischen Museum sehr nützlich sein; ihr zweifelhafter künstlerischer Wert macht sie aber für ein Kunstmuseum sehr wenig geeignet.

Der frühverstorbene Sammler **Kasimir Barylski** vermachte dem Warschauer Museum der Künste einen Teil seiner Sammlungen. Darunter befindet sich namentlich ein Kunstwerk von hohem Wert: es ist ein Altärchen in Koralle und Gold gearbeitet. Das ca. einen Meter hohe Altärchen enthält eine kleine Himmelfahrt Mariä umgeben vom reichsten Ornamentwerk, eine italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts.

## VEREINE

⊙ In der Aprilsitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Fritz Wolff über Wolfgang Aßlinger und die südtirolische Plastik nach Michael Pacher. Er führte den Nachweis, daß die von Hans Semper unter Aßlingers Namen vereinigten Stücke, die sich um die Altäre in der Franziskanerkirche in Bozen, im Münchener Nationalmuseum (aus Tramin) in Pinzon und in Heiligenblut gruppieren, nicht aus einer Werkstatt stammen können, wenn auch ihre stilistische Zusammengehörigkeit nicht in Abrede zu stellen ist. Auch die Verbindung des Namen Aßlinger mit dieser Gruppe ist problematisch, da die Inschrift des Altars in Heiligenblut nur auf einen Maler Wolfgang hinweist, und in den Urkunden mehrere solche vorkommen, zudem zweifelhaft bleibt, ob der Maler ohne weiteres mit dem Schnitzer identifiziert werden darf. — Hierauf sprach Herr Sobotka über die Komposition des Kindermordes von Guido Reni. Bei dem Versuch einer chronologischen Ordnung von Renis Oeuvre bereitet das Gemälde in Bologna Schwierigkeit. Auch Malvasia braucht die Hilfe einer besonderen Anekdote, um den abweichenden Charakter des Werkes zu begründen. Die Lösung ergibt sich aus der Beziehung der Komposition zu dem Raffaelschen Kindermord, der in Marc Antons Stich erhalten ist, und in der Weiterbildung in einem Stück der zweiten Teppichserie, das Guido Reni offenbar kannte und das ihm den Grundgedanken zu seiner Komposition gab, deren Einzelmotive sich ebenfalls auf Raffael zurückführen lassen. — Endlich gab Herr Friedländer einige Notizen zur Kenntnis des Wilhelm Key, von dem die Handbücher nicht mehr als den Namen kennen, während sich eine Reihe bezeichneter und gut gesicherter Werke namhaft machen lassen, denen einige andere durch stilkritischen Vergleich anzufügen sind. Zu ihnen gehört die berühmte Pietà der Münchener Pinakothek, die lange unter dem Namen des Massys ging, aber vor einiger Zeit als Werk des Wilhelm Key erkannt wurde. Das Bild geht auf eine Komposition des Massys zurück, und es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß Key hier ein Werk des älteren Meisters übermalte und vollendete.

## VERMISCHTES

**Toledo.** Die ursprünglich so großartig geplante **Feier der 300. Wiederkehr von Grecos Todestag** hat sich auf verschiedene Reden, die Enthüllung eines überaus mäßigen Grecodenkmals, einer langweiligen, geschmacklosen Büste des berühmten Künstlers, eine stimmungsvolle Feier in der Kathedrale und eine Jubiläumsausstellung von etwa 30 Werken aus Privatbesitz beschränkt. Um das Zustandekommen dieser kleinen Ausstellung hat sich besonders D. Aureliano de Beruete verdient gemacht. In dieser Sonderausstellung, die bis Ende Mai geöffnet ist, sieht man einige sonst nicht so leicht zugängliche Arbeiten Grecos aus Madrider Privatsammlungen, so das »Engelskonzert« (Vizconde de Rota) und das imposante »Mönchsporträt« (Marquis de la Torrecilla). *y.*

**München.** Der Kultusminister von Knilling gab in der Sitzung des Finanzausschusses der bayrischen Abgeordnetenkammer vom 21. April die Erklärung ab, er sei »bereit, der **Sezession** bei der Schaffung eines neuen Heimes nach Möglichkeit entgegenzukommen, vielleicht auch durch Bereitstellung eines geeigneten Bauplatzes von Staats wegen für ein besonderes Ausstellungsgebäude«. Es ist sehr erfreulich, wenn der Staat den Künstlern Ausstellungsmöglichkeiten gewährt. Aber es ist nicht einzusehen, weshalb die Sezession ein Privileg genießen soll. Was dem einen recht ist, das ist dem andern billig. Wenn der Staat der Sezession Baugrund gewährt, dann haben alle übrigen Künstlerorganisationen den nämlichen Anspruch. Der Staat hat kein Recht zu ästhetischer Parteistellung. Ihm obliegen lediglich politische Aufgaben; in diesem Falle obliegt ihm die Aufgabe der paritätischen Förderung aller Organisationen, die sich melden und ein sachliches Interesse nachweisen können. Der gangbarste Weg wäre wohl die Überbauung des Terrains des alten botanischen Gartens mit einem für die räumliche Ausnützung beweglichen System von Pavillons, die allen Organisationen zugute kommen müßten. *W. H.*

**Mercié und der Deutsche Kaiser.** Der Präsident der Artistes Français, Antonin Mercié, hat sich bemüßigt gefühlt, eine Büste des Deutschen Kaisers von dem in Paris ansässigen bayerischen Bildhauer W. Bezner zurückzuweisen, mit der törichten Begründung, eine derartige Schaustellung sei politisch nicht opportun. Man kann nicht scharf genug protestieren gegen eine solche geschmacklose Verquickung von Kunst und Politik, der niemals das die Kunstausstellungen besuchende Publikum, sondern höchstens das Institut de France, dem Mercié angehört, verfällt. Vor einigen Jahren war ein großes Freilichtporträt des Deutschen Kaisers von Felix Borchardt im Salon der Société Nationale ausgestellt. Es ereignete sich nicht der geringste Zwischenfall. Es muß übrigens festgestellt werden, daß die öffentliche Meinung durchweg Merciés Standpunkt mißbilligt. Wird man nun doch noch die Kaiserbüste zu sehen bekommen? Die Herren im palmenbestickten Frack, mit dem kriegerischen Degen an der Seite brauchen ja nur abwechselnd Wache vor der Büste zu stehen, damit ihr kein Leids geschehe. *A. D.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 33. 8. Mai 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11 a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## ALBERT VON KELLER

Von Hermann Uhde-Bernays

Ein nachdenkliches Fest, welches die Münchener Sezession am 27. April begangen hat. Ihr Führer, weit weniger auf den stillen Pfaden künstlerischer Arbeit, als vielmehr ihr Repräsentant im Reiche der Verpflichtung des Auftretens nach außen, feierte seinen 70. Geburtstag, und über der Tatsache, daß jetzt das Alter der Patriarchen Jene ergreift, die uns jungen Studenten vor zwanzig Jahren wie gleichaltrige Genossen erschienen, da sie als Leiter freiheitlicher Bewegungen zur Schlacht riefen, fühlt eine ganze Generation die beginnenden grauen Haare mit gedoppeltem Gewicht. Wahrhaftig, die Helden der Sezessionen, deren Lebenskraft im Fortschreiten der Jahre alraunisch zusammenschrumpfte, stehen nun alle der obligaten Ehrenpforte so nahe, daß das Leuchten der goldumsponnenen Gewinde ihre Schläfen streift. In gesichertem Besitz ruhmvoll gewonnener Daseinsfreudigkeit denken auch sie vielleicht mit milder Resignation aus der Dämmerung des sinkenden Tages an den Zenith ihres Aufstiegs. Sie haben gesiegt und werden »verehrt« — aber in der lautlos wachsenden Kluft zwischen ihnen und uns verschwindet denen ein Höheres, trotzdem minder Ersehntes: die Liebe, welche im Banne der heiligen Sache die Persönlichkeit gleichsam symbolisch ergriff. Die wir den Kriegswagen der Kunst umdrängten, uns waren Liebermann und Trübner solche Symbole, wie unseren älteren Brüdern unter dem Panier der Dichtung Ibsen und Hauptmann.

In München konnte man in den ersten Jahren der Sezession ganz deutlich die verschiedenartige Richtung der Sympathien feststellen, und der Gegensatz ist niemals ganz verschwunden, der sich zwischen Piglhein und Stuck hier, Uhde und Keller dort ausbildete. Jenen, den Robusten, gehörte die Zustimmung einer mehr aus Einheimischen gebildeten Gruppe, während diesen, den Aristokraten, eher die Zugewanderten huldigten. Keller ist nur selten aus seiner Zurückhaltung hervorgetreten, so daß Habermanns Namen bald häufiger an seiner Stelle genannt zu werden pflegte, bis die große Keller-Ausstellung von 1908 den Ausgleich herbeiführte. Aber Keller ist auch derjenige Künstler unter den Begründern der Sezession, der bei allem Streben nach malerischer Freiheit dem konservativen Grundgedanken der Münchener Kunst und der Fortführung ihrer geheiligten Ateliertradition am treuesten geblieben ist. Er vertritt die Kultur dieser Tradition unter den lebenden Münchner Künstlern einer nur scheinbar impressionistisch zu deutenden Form und bestätigt, je nach Laune realistisch gewendet oder romantisch, die Fortdauer einer angeblich mit Piloty abgeschlossenen Malweise, obgleich Keller der Beschränkung dieser Schule im inhaltlichen Sinne ihrer Darstellungen durchaus fern steht. Eine Betrachtung der wesentlichen Bedeutung dieses Künstlers wird stets auf der erwähnten Basis fortzuschreiten haben und aus der Erkenntnis des Zusammenhanges seiner Kunst mit Rambergs und Pilotys Atelier, deren Formel gewinnen, die andererseits durch Abstammung, Erziehung und vielfache Einflüsse Veränderungen erfahren hat, wie sie nur sich zusammenzufinden möglich waren, um ein Produkt von größter Differenzierung zur Reife zu bringen. Schon aus diesem Grunde wird Keller niemals zu den ersten Meistern der Kunst des 19. Jahrhunderts zu zählen sein, obwohl er — das anzumerken muß mit besonderer Betonung geschehen — in seinen Darstellungen bestimmten Ausdrucksformen der gesellschaftlichen Dekadenz am Ende der genannten Epoche mit illustrierendem Deckvermögen entspricht. Das Werk Albert von Kellers gleicht kostbaren Pflanzen, die durch sorglichste Pflege erstehen und gedeihen, ferne der Natur, deren Liebe und Rauheit sie mit eigenem Lebenswillen entgegenzureifen nicht vermögen. Wir betrachten und staunen, rühmen Pflege und Kultur, aber preisen andere glücklicher, die Sonne und Wind zu trotzen aus sich selbst veranlagt waren — Kinder der Scholle, nicht Blüten des Treibhauses.

Es ist bezeichnend, daß das erste und bedeutendste Werk aus Kellers Jugendzeit den Titel »Chopin« führt. Die ganze frühe Hälfte des Kellerschen Werkes könnte unter diesem musikalischen Titel zusammengefaßt werden. Die Empfindsamkeit, der Rhythmus, der Klang, von dessen Email auch im musikalischen Wert gesprochen wird, die spielerische und doch ausdrucksvolle Grazie und Leidenschaft der Impromptus des in sich selbst sich verzehrenden Polen finden wir in allen den kleinen Bildern des Schweizers wieder, bei denen im Vergleich mit den »frühen Menzels« der Ehrentitel der »frühen Keller« geläufig wurde, und die nunmehr endlich einen eigenen Saal in der neuen Münchener Pinakothek erhalten haben. Keller ist hier reiner Maler, wie jener reiner Musiker war, mit einem Temperament, dessen nervöse Überstürzung keine Eindämmung duldet, mit einem Talent, dessen Richtung durch Abstammung von einer geistig hochstehenden Familie und eine auf ästhetische Rücksichten allzu bedachte Erziehung bestimmt wird. Keller darf in dieser Beziehung mit Anselm Feuerbach verglichen werden — aber wie unendlich viel leichter und glücklicher vollzog sich Kellers Entwickelung, von materiellen Fragen und der Publikumsgunst abgesehen, indem sich ihm durch seine philosophisch-spiritistischen Interessen psychische Möglichkeiten des Ausspannens

ergaben, deren Wirkungen wiederum seiner Kunst eigene Bahnen wiesen. Wir deuten schon auf jene Werke der Hauptzeit, welchen Keller seinen Ruhm verdankt, und wollen versuchen, die wichtigsten Epochen seiner Arbeit auseinanderzuhalten. Dies ist nur äußerlich möglich, da ein eigentlicher Fortschritt (ähnlich wie bei Trübner) nicht zu erkennen ist. Kellers erste Bilder erstreben wie seine letzten in künstlerischer Beziehung nur ein Ziel: intensives Erfassen der sämtlichen malerischen Fähigkeiten des Objektes in dessen Empfindung und Gegenempfindung im ökonomisch entsprechenden Raum, Wiedergabe derselben in möglichst gewählter dekorativer Farbenwirkung. Rezept und Individualität streben nach einer Verfeinerung der künstlerischen Ausdrucksmittel.

Von den Interieurs, die Keller vor allem in der ersten Hälfte seines Lebens gemalt hat, deren farbige Frische aber auch Schöpfungen der jüngsten Zeit noch bewahren, wurde bereits gesprochen. In ihnen wird die Verbindung mit jener Münchener Malerei deutlich, die um die Mitte der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts das Prinzip der Gegenständlichkeit verließ, nur über der Freude an seltenen Stoffen und Arbeiten des Kunstgewerbes, wie sie zur »echten« Einrichtung der besseren Kreise gehörten, selbst dem unvergleichlichsten Kitsch eine genrehafte Dekorationsgeltung zuzuweisen. Was später Makart in Wien durch die Erhebung einer solchen Requisiten- und Theaterkunst auf großes Format sündigte, hatten Piloty und Ramberg, dieser ebenfalls Wiener, Lindenschmit und Hager in München für sich selbst im arrangement en miniature dargestellt. Als Keller von seinem juristischen Studium als glückhafter Amateur mit Klavier und Staffelei ins Rambergsche Atelier abschwenkte, interessierte ihn mehr als die Älteren das Problem der malerischen Akzentuierung, und so reifte sein Können bei dieser Farbensprache, die in knapper Sachlichkeit sich beschränkt, Töne und Lichter, Schatten und Reflexe wie fürs Notizbuch anzudeuten. In der delikaten Feinheit der Farbenwahl und dem Schmelz der nur scheinbar improvisierten Skizzen gelangte Keller in die Nähe von Fortuny und Stevens, dessen Geschmack im materiellen Sinne er näher kommt als etwa Herkomers modellierte Emailporträts. Zu den zahlreichen Interieurs gesellen sich Gartenstudien von gleicher Sorgfalt der Ausführung und bald auch Bildnisse vornehmer Damen, die in dem Luxus dieser Milieus mit raffinierter Menschlichkeit gegeben werden können. Wie die Duse die Kameliendame ins Klassische erhob durch den Adel ihrer Sprache, wandelt Keller durch die Selbständigkeit und Sicherheit seines eingeborenen aristokratischen Gefühls die Langweiligkeit der Gesellschaftstoiletten im »Diner« zu einer anmutigen Farbengruppierung. Dem Empfinden eines Brillat-Savarin oder Duc des Esseintes als malender Gourmet, dem Auge eines Menzel oder Stevens verwandt, reizbar für die geringsten Unterschiede, schafft Keller als der erklärte Liebling der Münchener Damenwelt Bilder, deren Wert kritisch durch Hinweis auf den Vergleich von Makarts Frau Schaeuffelen mit Kellers Frau von Kühlmann zu bestimmen ist.

Dann, anfangs der achtziger Jahre, nach Reisen ins Ausland, wo vielleicht auch Rossettis äußerliche Mystik auf Keller Einfluß gewann, beginnt die Arbeit an den Hauptwerken der mittleren Periode, der »Kaiserin Faustina« und der »Auferweckung des Töchterleins des Jairus«. Wir stehen diesen und anderen großen Bildern jetzt fremd gegenüber, wie wir der ganzen Art einer Darstellung geschichtlicher Vorgänge das sachliche Interesse nicht mehr entgegenbringen, das sie einstens beanspruchten. Aber schon regt sich, besonders bei dem zweiten Bilde, das Problem des Transzendentalen. Der religiös-theoretischen Mystik Uhdes tritt die praktische Mystik Kellers zur Seite. Und nun gelingt es, etwa um die Jahrhundertwende, seiner Beobachtungsgabe, die verzückten Gestalten der Medien und Somnambulen, deren Experimenten er wachen Sinnes als Künstler folgt, wie er in der Anatomie der Sektion von Leichen zusieht, in ihrem Dämmerzustande festzuhalten, und das Sensationelle des Vorgangs künstlerisch wiederzugeben. Die Ekstase gewinnt in der außerordentlich gewagten Verlegung aus dem Augenblicklichen in den Ruhezustand des Bildmäßigen eine eigene künstlerische Form, deren Leidenschaftlichkeit nur durch die Sicherheit des Malers zu erklären ist, der man freilich nicht unbedingt eine überzeugende Höhe zuweisen darf. Denn aus äußerlichen Elementen ist sie zusammengetragen, von Reflexionen gesteigert, und gerade die Äußerlichkeit der Empfindung verbirgt sich hinter einer etwa photographisch zu bezeichnenden Beobachtung, welche mit technischer Virtuosität sehr wohl zusammengeht. Dennoch sind die Bilder, z. B. der Madeleine, im Werke Kellers höher zu werten, denn als bedeutungsvolle Dokumente seines menschlich-künstlerischen Interesses an den merkwürdigsten Vorgängen psychologischer und okkultistischer Bemühungen. Wie die zahlreichen Porträts mondäner Damen, die für die letzten Jahre Kellers ausschließlich entscheiden, durch die Erscheinungen der Modelle auffallen, halten sich auch jene auf der Verbindungslinie des menschlich-charakterisierenden und malerischen Interesses, welches bei der Feinheit der »Interieurs« auf das Motiv verzichtet, hier wie dort »hinter« das Objekt zu gelangen sucht, und durch die Vorzüge einer gewählten Malerei beide Gruppen der Bilder des Meisters zur Einheit des Werkes zusammenfügt.

Schwankende Zeiten des Überganges, wie sie im fortgesetzten Kampfe um die Bewegungsfreiheit eines neuen künstlerischen Schaffens eben abschließen, bestimmen Energien und bedingen durch die Notwendigkeit rückhaltloser Parteinahme entschiedene Charaktere, verlangen aber auch nach Persönlichkeiten, die, »zwischen den Schlachten« stehend, dem Zeitgedanken als solchen, gleichviel ob aristokratisch konservativ oder demokratisch freiheitlich, als Künstler Rechnung tragen. Männer, welche als solche Vermittler auftreten, machen sich leicht verdächtig, wenn ihnen Bewußtheit, der Vernichter künstlerischer Intuition, nachzuweisen ist. Ihr Ruhm überdauert dann

selten die nächste Generation, und ihre Taten werden Registraturblätter der Kulturgeschichte. Aber ergibt sich bei der Nachprüfung derer nach uns, denen wir nicht ungern dazu das Recht vererben, statt Verdammung Freispruch, ist wirklich das Werk eines Meisters aus dem siegreichen Ringen des Genius mit den lebendigen Mächten seiner Zeit entstanden, scheint es also nur nach zwei Richtungen die Arme zu reichen, während es in Wirklichkeit doppelte Kräfte betätigte, dann hat es zunächst Anwartschaft auf den Dank der Nachwelt. Ob Albert von Keller wohl zu den Wenigen gehören wird, die trotz dem Beifall der Mitwelt auf diesem Wege zur Unsterblichkeit gelangen? Das steht dahin und ist am heutigen Tage zu untersuchen auch nicht unsere Sache. Mancher Befürchtung, die sich entgegendrängt, steht wiederum manche Zustimmung gegenüber, und um gerecht zu wägen, übersehen wir doch wohl noch nicht unbefangen genug die jüngste Vergangenheit, die wir miterlebt haben, wie wir auch das kommende Jahrzehnt gerne subjektiv vorausprophezeien. Schon die Pflicht, einen solchen Gedanken auszusprechen, bekundet Albert von Kellers Bedeutung für die deutsche Kunst der Gegenwart. Schwerer als sonst macht es uns der Meister, der mit jugendlicher Gebärde, Lebenskünstler trotz allem widerfahrenen Leid, Lebensprüfer trotz aller genossenen Lust, allem erreichten Erfolg, die Schwelle des neuen Jahrzehntes überschreitet — vielleicht noch entgegen einer neuen Höhe beruhigten Schaffens in künstlerischer Klarheit seines Willens.

## NEKROLOGE

Mit Professor **Richard Berthold,** Lehrer der Holzschneidekunst an der Akademie für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig, ist einer der trefflichsten und angesehensten Holzschneider Deutschlands hingegangen. Richard Berthold verdient besonders an dieser Stelle ein herzliches Gedenken, weil er in den achtziger und neunziger Jahren einen großen Teil der Illustrations-Holzschnitte nach alten Meistern, welche die kunsthistorischen Aufsätze der »Zeitschrift für bildende Kunst« begleiteten, geschnitten hat. — Als dann später die mechanischen Vervielfältigungsarten den reproduzierenden Holzschnitt zum Aussterben brachten, wandte sich auch Berthold moderneren Aufgaben zu und hat in seiner akademischen Lehrtätigkeit in der Stille fruchtbar und anregend gewirkt. Er ist sechzig Jahre alt geworden: am 7. Mai 1854 war er in Leipzig geboren und verstarb am 27. April daselbst.

## PERSONALIEN

* Für den Dresdner Maler **Georg Lührig** spricht sich eine Petition aus, die kürzlich den Dresdner Stadtverordneten zuging. Sie lautet:

Der künstlerische Erfolg der in jeder Beziehung starken und hervorragenden Fresken von Professor Georg Lührig im Treppenhause des Königlichen Ministeriums des Kultus und öffentlichen Unterrichts erregt allgemein den dringenden Wunsch, noch weitere Werke seiner Hand an ähnlicher Stelle zu sehen. Unterzeichnete hegen die sichere Zuversicht, daß ein derartiger Auftrag seitens der Herren Stadtverordneten das Entstehen von Werken zeitigen wird, welche sowohl für die Kunst überhaupt, als insbesondere für unser Sachsen von dauernder Bedeutung sein werden. Wie die Kunstgeschichte zur Genüge beweist, hat, wo die Persönlichkeit des Künstlers nicht die Eigenschaft besitzt, sich praktisch durchzusetzen, die Kunst oft schon schwere Verluste erlitten; dies beweisen zum Beispiel in neuerlicher Zeit die klaffenden Lücken im Lebenswerke eines Hans von Marées. Unterzeichnete wenden sich daher an die Herren Stadtverordneten mit der ehrerbietigen wie dringenden Bitte, der so bedeutenden Künstlerpersönlichkeit Professor G. Lührigs durch einen monumentalen Auftrag Gelegenheit zu geben, sich anderweit erfolgreich zu betätigen.

Unterzeichnet ist dieses Gesuch von nicht weniger als sechsundsiebzig Dresdner Künstlern, von denen die große Mehrzahl der Kunstgenossenschaft angehört; jedoch sind darunter auch gegen fünfzehn Namen von Künstlern der Dresdner Künstlervereinigung, also Gegnern der Kunstgenossenschaft, darunter Gotthardt Kuehl, Robert Diez, Robert Sterl, Ferdinand Dorsch u. a. Diese Eingabe ist ein glänzender Beweis der allgemeinen großen Wertschätzung, deren sich Georg Lührig unter seinen Kunstgenossen erfreut. Die genannten Fresken sind eine ganz hervorragende Kunstleistung, und wenn Lührig bisher nicht mehr zur Geltung gekommen ist, so liegt das nur daran, daß er keiner der herrschenden Schulen angehört, sondern ein Mann eigener Kraft und Persönlichkeit ist. Die Stellung, die er gegenwärtig inne hat — er ist Lehrer der Anatomie in der Mädchenabteilung der Königlichen Kunstgewerbeschule — entspricht seiner Bedeutung in keiner Weise.

## AUSSTELLUNGEN

**Aus den Berliner Kunstsalons.** Die großen Worte, mit denen in den letzten Jahren die jungen Talente von begeisterten Freunden begrüßt wurden, und die hohen Ansprüche, mit denen sie selbst nicht selten auftraten, mußten sehr bald im gegenteiligen Sinne wirken. So viele Genies hatte noch keine Zeit erzeugt. Und man darf zufrieden sein, wenn auf die Dauer eine Reihe tüchtiger Talente bleiben. Mehr gab es auch vor 15 Jahren nicht. Nur das bleibt zu hoffen, daß wie damals allmählich sich deutlicher die Führer aus der großen Schar der mittleren Begabungen abheben werden. Heute ist das Bild noch einigermaßen chaotisch. Aber die haben Unrecht, die die neue Bewegung bereits negieren, weil der Strom nun, nachdem er durchgebrochen ist, breiter fließt. Das Geschehene ist nicht mehr rückgängig zu machen. Eine andere Generation hat sich Platz geschaffen. Ihr gehört das Feld, und wir müssen nun ihrer Taten harren. Betrachtet man Alexander Kanoldt unter dem Gesichtswinkel der Publikation, die von der Neuen Künstlervereinigung in München veranstaltet wurde, so erlebt man vor seinen harmlosen Städtebildern allerdings eine arge Enttäuschung. Sieht man aber von den hochtrabenden Worten ab, mit denen dort »das neue Bild« verkündet wurde, so bleibt ein liebenswürdiges Talent, in seiner Art nicht stärker als eine der mittleren Begabungen der älteren Generation, in seinem Stile aber zeitgemäßer, indem hier Cézannes Anschauungsform auf dem Wege, den Derain beschritten hat, fortgeführt wird. Auch über die Bilder von Schmidt-Rottluff wird man sich nicht aufregen dürfen, nachdem die Stilformel einmal zugegeben ist. Man wird sogar auf dem Grunde der angeblich wüsten und rohen Formgebung ein allzusehr im Dekorativen befangenes Talent spüren. Ehrlich künstlerisches Wollen unterscheidet ihn jedenfalls von den geschmäcklerisch aufgeputzten, eklektischen Paraphrasen, die der rasch berühmt gewordene Weinzheimer zeigt. Neben diesen Künstlern, die man nebeneinander in Gurlitts Kunstsalon sieht, steht diesmal eine Kollektion von Bildern Karl Hofers bei Paul Cassirer als besser fundierter Besitz.

Daß Hofer zu den stärksten Talenten der jüngeren Generation gehört, steht außer Frage. Er hat eine Form gefunden, in der er leicht und fließend spricht. Man kennt seine Wege, die über Rom nach Paris führten, und aus Greco und Cézanne bildete er einen Stil, in dem die fremden Elemente nun zu einer eigenen Art umgeschmolzen sind. Selbständig gelangte Hofer zu ähnlichen Zielen wie Othon Friesz unter den jüngeren Franzosen, nur daß er schwerer an sich zu arbeiten hatte, und daß er darum ernster uud tiefer erscheint. Und doch ist auch jetzt noch alles erst Vorbereitung. Aus Studien wird nur selten ein Bild. Ein prächtiges Können entfaltet sich, aber es ist fraglich, ob es aus eigener Kraft den Weg zur Kunst findet. Es wäre zu wünschen, daß Hofer Aufgaben gestellt würden, an denen seine Gestaltungslust sich Genüge tun kann. Denn der Fülle freier Produktion mangelt die Rechtfertigung des Erlebnisses. *G.*

**Frankfurt a. M.** Der Kunstsalon Schneider zeigte im April eine Serie von etwa 50 Bildern von Alessandro Magnasco. Da die ausführlichere Berliner Magnasco-Ausstellung an dieser Stelle besprochen worden ist, kann ich mich auf einen kurzen Hinweis beschränken. Offenbar war die Auswahl sehr geschickt getroffen und für den Gesamteindruck vorteilhaft. Es fehlte nicht an etwas gleichgültigen, starren und dekorativen Dingen (wie weit sie mit Recht Magnasco zugeschrieben werden, kann ich nicht entscheiden). Aber es überwogen doch so sehr die geistreichen, temperamentvollen und kapriziösen, auch in der künstlerischen Form sehr persönlichen Schilderungen, daß der Gesamteindruck ein überraschend lebendiger war. So wenig ich mir einer beschränkten Auswahl von Bildern gegenüber ein Urteil über die Bedeutung des Künstlers anmaßen kann, so sehr drängt sich mir doch der Eindruck auf, daß bei der ablehnenden Beurteilung manchmal unbewußt der Ärger über die kunsthändlerische Spekulation, deren Objekt der Maler geworden ist, mitspricht. So wenig erfreulich die Spekulation auch ist, sie wird sich bei keiner Entdeckung und bei keiner — in der zeitlich bedingten Empfänglichkeit beruhenden — Neubewertung mehr ausschalten lassen. Das Gefallen an einer Persönlichkeit oder an einer Epoche und deren kunsthändlerische Ausnutzung entspringen ja der gleichen Wertung.

Mit recht wehmütigen Empfindungen verläßt man die sehr dankenswerte Ausstellung des Kunstvereins. Sie ist der alten Frankfurter Brücke gewidmet, deren letzte Stunde nun bald gekommen ist. Ihr künstlerischer und historischer Denkmalswert wird uns in einem reichhaltigen Material noch einmal in anschaulichster und eindringlichster Weise vor Augen geführt. (Das Material des interessanten historischen Teiles der Ausstellung stammt aus dem Besitze des Städtisch-historischen Museums). —

Der Jammer über den Verlust wird nicht geringer, wenn man gleichzeitig die Pläne für den Neubau sieht. Alles Lamentieren über das unwiederbringlich Verlorene wäre ja unberechtigt, wenn an die Stelle des Denkmals einer langen Vergangenheit ein lebendiges Wahrzeichen der Gegenwart träte. Aber: Die neue Brücke wird im besten Fall ein geschmackvoller, durch die Erinnerung an die Formen der alten Brücke beschwerter Kompromiß werden. Und ich fürchte, der ganzen Schwere des Verlustes wird man sich erst bewußt werden, wenn die neue Brücke für die alte verlorene zeugen wird. Der Wert dieses einzigartigen Denkmals war so groß, daß seine Schleifung, ehe ein vollgültiger Ersatz gefunden war, eine unverantwortliche Übereilung genannt werden muß. —

Zeitgenössische Kunst sahen wir bei Schames und Goldschmidt. Bei Schames eine umfangreiche Pechstein-Ausstellung, die neben älteren Bildern die Produktion des letzten Jahres vorführte, bei Goldschmidt eine im Ganzen etwas matt, theoretisch und temperamentlos wirkende Kollektion von Jawlenski. *A. W.*

**Offenbach. Ausstellung von Kunstwerken aus Privatbesitz.** Selbst in Städten, die der allgemeinen Kulturentwicklung etwas ferner zu liegen scheinen, und in denen man keineswegs Kunstschätze vermutet, wie in dem Industriezentrum Hessens, erlebt der Kunstfreund Überraschungen angenehmster Art. Der Verein für Kunstpflege, in Verbindung mit den Technischen Lehranstalten, unternahm das Wagnis, eine Übersicht über den privaten Kunstbesitz in Offenbach a. M. zu geben (öffentlicher ist keiner vorhanden), und siehe da! was zusammenkam, war eine überaus vielseitige und qualitativ stattliche Sammlung von Kunst und Kunstgewerbe. Es zeigte sich auf der einen Seite, daß in einer Reihe alter Familien noch ansehnlicher ererbter Kunstbesitz vorhanden war, Familienporträts aus dem 18. und 19. Jahrhundert, französische Bronzen der Louis-Seize- und Empirezeit, Miniaturen, niederländische und italienische Gemälde des 17. Jahrhunderts (unter denen zumal Govaert Flinck, Salvator Rosa und Courtois hervorragten). Auf der anderen Seite hatten sich schon eine ganze Anzahl von Sammlungen begonnen zu kristallisieren: und wenn hier auch einige der besten und qualitätreichsten der Ausstellung leider versagt worden waren, so blieb doch noch genug des Guten und Interessanten übrig. Es gab eine kostbare Sammlung von griechischen Münzen und deutschen Medaillen, eine andere speziell von Offenbacher Fayence oder von Stichen und Aquarellen Alt-Offenbachs; einige hatten sich dem ostasiatischen Kunstgewerbe zugewendet und schöne Bronzen gesammelt, andere dem alten deutschen Kunstgewerbe, und stellten Zinn und Messing, bemalte Gläser und Waffen zur Verfügung; schließlich fehlte es nicht an Sammlern moderner Gemälde und Graphik, bei denen Namen wie Slevogt, Philipp Klein, Boehle, Lenbach, Peter Behrens, Bracht u. a. hervortraten. Es zeigte sich auch, daß Offenbach zweimal aktiv zu den Gaben der deutschen Malerei beigesteuert hat. Das erstemal waren es die beiden Bode, vor allem der Nazarener G. W. Bode, dessen Art am ehesten mit der der Frankfurter Pforr und Passavant Verwandtschaft hat. Eine Reihe kleinformatiger Bilder und Zeichnungen war aus verstecktem Privatbesitz ans Tageslicht gekommen und zeigte ihn als einen Künstler von feiner und zarter Empfindung, dem Kinder und unschuldige legendenhafte Szenen am glücklichsten lagen, und der auch im Bildnis die klare und reine Schlichtheit der Beobachtung zeigte, welche die Porträts so mancher Nazarener zu ihren besten Leistungen zählen läßt. Es wäre angemessen, wenn man diesen Künstler, der nicht zu den führenden Geistern gehörte, dessen Innigkeit und Ehrlichkeit ihn aber über den lokalen Durchschnitt weit erheben, ins Inventar der deutschen Künstler aufnehmen wollte; denn er war weder in der Jahrhundertausstellung von 1906 vertreten, noch kennt man ihn in dem großen Thiemeschen Lexikon. Sein Sohn Leopold Bode, dessen Schaffen freilich auf viel breiterer Basis sich aufbaute, der der Lieblingsporträtist der Offenbacher in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war, und der eine Anzahl von Legenden und genreartigen Historienbildern malte, ist weit bekannter, künstlerisch aber von geringerer Bedeutung. Man könnte ihn einen posthumen Nazarener nennen (er ist 1831 geboren), denn seine Historien behalten das Naive jener Epoche, ohne freilich den Schmelz der kindlichen Empfindung und der schlichten Technik zu bewahren. Er starb 1906, in einer gänzlich verwandelten Zeit, indem er seine Jugendideale bis zuletzt aufrecht erhielt.

In der Gegenwart besitzt Offenbach die beiden Maler Lippmann, von denen der ältere Johannes die Odenwaldlandschaft und ihre Hirten kultiviert, sein Sohn Karl Lippmann mit stärkerer Betonung der Farbe das kompositionelle Element des Vaters fortsetzt und im Sinne Marées' vertieft. Seine leuchtenden farbenschönen Aquarelle von großen Blumen und Früchten haben einen höheren Grad von Reife als die Kompositionen arbeitender Gärtner, bei denen er im Stadium mannigfacher Versuche steht.

Einige Worte verdient noch die Offenbacher Fayence, deren signierte Stücke in einer Hand vereinigt erschienen. Es ist eine der vielen kleinen Manufakturen Mitteldeutschlands (um Frankfurt herum saßen sie ja besonders zahlreich) und fabrizierte im wesentlichen Gebrauchsware, die sie anständig und geschmackvoll dekorierte. Meist sind es Teller, Krüge und Blumengefäße, diese mit plastischem Dekor, die anderen mit Vögeln, Sprüchen oder Architekturskizzen auf weißem, selten auf grünlichem Grunde bemalt. Signiert sind sie mit blauem »Off«. Das originellste Prunkstück, das anscheinend aus jener Epoche noch erhalten ist, ein Vogelbauer, konnte leider nicht gezeigt werden. Man wird sehen müssen, nachdem der Typus hier einmal festgestellt ist, die Kenntnis der Offenbacher Manufaktur noch zu ergänzen. *P. F. Schmidt.*

**Budapest.** Im Museum Ernst ist zurzeit eine **Munkacsy-Ausstellung** zu sehen. Den Anlaß hierzu bietet das fünfzigjährige Künstlerjubiläum des Meisters. Mit anerkennenswertem Eifer hat Herr Ludwig Ernst ein reiches und vielseitiges Material zusammengetragen, das in möglichst chronologischer Reihenfolge in zehn Räumlichkeiten über hundert Arbeiten vereinigt — zumeist Werke aus Privatbesitz. Unter den figuralen Kompositionen ragten hervor die im Besitze des Grafen Ladislaus Károlyi in Foth befindliche, im Jahre 1873 im Pariser Salon ausgestellte »Episode de la guerre de Hongrie en 1848«, welches Werk Munkacsy noch in Düsseldorf begann, ferner die vollständig vollendete Studie mit Mutter und zwei Kindern zum Bilde: Das Leihhaus. Besondere Beachtung verdienen die kostbaren Landschaften Munkacsys, so z. B. die lagernden Zigeuner von 1873, der Sonnenuntergang (im Besitze des Grafen Julius Andressy), ein Waldinterieur (Besitzer Gabriel Kádár). Munkacsy hat hier und da auch Landschaften in Aquarell gearbeitet und auf der Ausstellung sind einige von diesen zu sehen, die der Katalog ohne Anführung des Sujets in flüchtiger Weise einfach als »Aquarell« bezeichnet (Nr. 15 und 16), noch komischer klingt, wenn der Verfasser des Kataloges, Herr Béla Lázár, das oben genannte Bild aus dem ungarischen Freiheitskriege als: »Kummervolle Witwen zupfen Scharpie« usw. beschreibt. Auch das Blumenstillleben ist auf der Ausstellung gut vertreten, besonders durch ein Bild von 1881 im Besitze des Grafen Michael Károlyi.

**Budapest.** Im Nemzeti-Szalon debütierte am Ostersonntag eine neue Künstlervereinigung, die sich die »**Zünftler**« nennen. Die rasch aufeinander folgende Bildung von neuen Künstlergruppen ist eine moderne Erscheinung. Diese neuen Formationen, wenn sie nicht aus homogenen Elementen zusammengesetzt sind, kommen und gehen. Die von den »Zünftlern« beschickte Ausstellung weist die verschiedensten Richtungen auf. Ihre Stärke scheint nun auf dem Gebiete der Plastik zu sein: Ludwig Beráp, Johann Horvai, Géza Horváth, Stephan Szentgyörgyi, Stephan Tóth, besonders aber Eduard Teles und Edmund Moiret sind mit interessanten Arbeiten, die geschmackvoll aufgestellt sind, vertreten. Von den Malern fallen die Gemälde des Béla von Dérey günstig auf (Frühling im National-Museum-Garten), ferner die Winterlandschaften von Erwin Raáb. Von Philipp A. von Lászlós Werken beansprucht allein die flott gemalte Porträtstudie von der Gattin des Künstlers besondere Beachtung. »Der Vorfrühling« von Alexander Nagy gemahnt uns in seiner Freiheit an einen niederländischen Meister der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Das malerischste Bild der Ausstellung ist desselben Künstlers »Nelken und Violen«. Ausgestellt haben außerdem Graf Julius Batthány, Edmund Hornyay, A. Körösföi-Kriesch, Ludwig Kúnffy, Oskar Mendlik, Robert Nádler, Philipp Szenes, Ignatz Ujváry und Theodor Zemplényi.

## SAMMLUNGEN

**London.** Die neuen Räume des seit dem September 1913 geschlossenen **Print-Room des British Museum** wurden am 7. Mai vom König Georg V. feierlich eröffnet. Der große Ausstellungssaal enthält bei dieser Gelegenheit eine Veranstaltung, die aus fünf Teilen besteht: 1. Holz- und Metallschnitte des 15. Jahrhunderts (215 Nrn.). 2. Alte und moderne Handzeichnungen, welche seit dem Jahre 1912 erworben wurden (166 Nrn.). 3. Ausgewählte Beispiele der verschiedenen graphischen Verfahren, die in einem von A. M. Hind geschriebenen Führer erklärt werden. Die Stiche, Radierungen, Holzschnitte, Lithographien usw. sollen von Zeit zu Zeit gewechselt werden. 4. Neue Erwerbungen an alter und moderner Graphik in zwangloser Auswahl. Zurzeit werden Dürer'sche Holzschnitte, Bolognesische Niellen und Stiche von E. S., Dürer, Flindt, Blake, Schabblätter von und nach J. M. W. Turner, Radierungen von Legros, Brangwyn, Bauer, M. Maris, Zorn, van Angeren und Exlibris von Sherborn ausgestellt; ferner eine größere Auswahl moderner englischer Lithographien und einige farbige Holzschnitte. 5. Ostasiatische Kunst. Japanische Gemälde aus der Sammlung Arthur Morrison.

Von den Ausstellungen 1, 2 und 5 erscheinen billige gedruckte Kataloge. Von den Holzschnitten des 15. Jahrhunderts erscheint demnächst ein illustrierter Katalog mit 48 Abbildungen in Lichtdruck nach den wichtigsten der ausgestellten Stücke zum Preis von 7,50 Mk. *C. D.*

**München.** Dem Finanzausschuß der Kammer der Abgeordneten ist ein Nachtragspostulat zugegangen. Die Verhandlungen des Kultusministers mit der wittelsbachischen Verwaltung ergaben, daß das Haus Wittelsbach für die Überlassung des Geländes und des Gebäudes der Neuen Pinakothek an den Staat eine Million Mark fordert. Die Bilder bleiben, so weit sie Hofgut sind, im Besitz der Dynastie, sollen aber weiter in der Pinakothek verbleiben. Die Leitung der Neuen Pinakothek soll die Ermächtigung haben, auch das Hofgut weiterhin künstlerisch durchzusieben. Der Finanzausschuß hat die nicht eben begrenzte Forderung der wittelsbachischen Fideikommißverwaltung einstimmig angenommen; der sozialdemokratische Redner gab seine Zustimmung aber bloß provisorisch und ohne Verbindlichkeit für seine Fraktion. An der Annahme der Regierungsforderung im Plenum ist kaum zu zweifeln. Für den Umbau der Neuen Pinakothek sind 200000 Mark in den Nachtragsetat eingesetzt. 30000 Mark sind in diesem Etat als Entschädigung der Sezession für bauliche Verbesserungen des Ausstellungsgebäudes am Königsplatz vorgesehen. Einige Tausend sind für die Übersiedlung der Vasensammlung und des Antiquariums vorgemerkt. Auch diese Postulate wurden angenommen. Die Forderung von einer Million für die Neue Pinakothek wird im Publikum teilweise sehr kritisch aufgenommen. Man verweist auf die unlängst durchgeführte Erhöhung der Zivilliste, die zum Teil ausdrücklich mit den künstlerischen Verpflichtungen des Hofes begründet wurde. Mit Recht wurde von Rednern der Linken hervorgehoben, daß ein größeres Entgegenkommen des Hofes erwartet worden sei. *W. H.*

## INSTITUTE

**Florenz. Kunsthistorisches Institut.** Am 20. April hielt Prof. A. Warburg-Hamburg einen Vortrag über den »Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance«. Der ausgezeichnete Gelehrte ging von dem bereits in seinen Schriften über Botticelli (1893) und Dürer (1905) begründeten Gesichtspunkte aus, daß der Einfluß der Antike in der Renaissancekunst einen Idealstil von gesteigerter Beweglichkeit hervorgerufen habe, und skizzierte sodann die fördernden und hemmenden Mächte in der Entwicklung dieses Stils.

Die Konstantinsschlacht Raffaels ist das typische Beispiel für die letzte, vollendetste Stufe, die der antikisierende Idealstil in der Hochrenaissance erreichte. Die Reliefs des Konstantinsbogens boten die unmittelbaren Vorbilder, um das Kämpferpathos bis ins einzelne der Gebärdensprache zu gestalten. Diese Stilhöhe ist erst nach langer, schwieriger Auseinandersetzung mit dem Realismus des Quattrocento erreicht worden, wie er sich z. B. in der großartigen Konstantinsschlacht Piero della Francescas offenbart (die der Vortragende noch unzerstört nach einem alten Aquarell des deutschen Malers Rambaux im farbigen Lichtbilde zeigen konnte), oder wie er aus den Schöpfungen jener Künstler spricht, die unter dem Einfluß burgundischer Teppiche und flandrischer Andachtsmalerei die in sich ruhende Erscheinung der Menschen und Dinge widerzuspiegeln suchten.

An den Arbeiten aus zwei führenden Ateliers des Quattrocento (Gebrüder Pollajuolo und Gebrüder Ghirlandajo) wies der Vortragende nach, wie der Wunsch, beiden Richtungen zu genügen, zunächst zu einem Mischstil führte, der die Verschiedenheit der konstituierenden Elemente noch deutlich fassen läßt. An einer treffend gewählten Reihe von Beispielen verfolgte der Redner den allmählichen Eintritt der neumodischen Pathosformeln in die Gebärdensprache.

Antonio Pollajuolo hat ihnen wohl am meisten die Wege gebahnt. Er gelangte durch übertreibende Verwertung antiker Vorbilder (von der Gemme bis zur Freistatue) schon zu einer fast barocken Muskelrhetorik, die durch die neuen Reize gesteigerter Ausdrucksfähigkeit weit über die Grenzen Italiens hinaus, z. B. bei Dürer, dem neuen antikisierenden Stil Anklang verschaffte. Als dann schließlich auch in die Ghirlandajowerkstatt die römische Triumphalplastik stilbildend eingedrungen war — und zwar wiederum durch die Reliefs vom Konstantinsbogen, wie der Vortragende überzeugend nachwies, — da war die Feste der Gegenwartsmalerei derart erschüttert, daß der klassizierende Idealstil Raffaels und seiner Schule leichten Eingang fand.

Anknüpfend an einen Fundbericht von 1488, der eine Laokoongruppe gerade um ihrer hochgesteigerten pathetischen Ausdrucksfähigkeit willen bewundert — also in einem Sinne, welcher der heute noch nachwirkenden Auffassung Winckelmanns vom Wesen der Antike diametral gegenübersteht, forderte der Vortragende zu unbefangener Würdigung des »zwiefachen Antlitzes« der Antike auf. Die »tragische Unruhe« gehöre (— wie auch die moderne religionswissenschaftliche Forschung beweise —) ebenso zum Wesen der Antike, wie »die edle Einfalt und stille Größe«. Man müsse dieses Wesen gleichsam im Symbol der Doppelherme von Apollo und Dionysos schauen.

*W. R. B.*

## VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 2. März 1914. — Herr Wolters eröffnet die Sitzung mit einem kurzen Nachruf auf den kürzlich verstorbenen Direktor des bayr. Nationalmuseums Dr. Hans Stegmann und legt dann zwei griechische Goldschmiedemodelle vor, die von dem Kronprinzen Rupprecht von Bayern in Ägypten erworben und dem Kgl. Antiquarium geschenkt wurden. Es sind Abgüsse in nicht sehr reinem Gips, die man von Originalen der Toreutik genommen hatte und in den Goldschmiedewerkstätten Ägyptens aufbewahrte, um sie bei Verfertigung neuer Stücke wieder zu verwenden: Ein Fragment eines nicht ganz flachen, konzentrisch mit Sphinxen und Wasservögeln dekorierten Tellers, der eine gewisse Ähnlichkeit mit einem, in der Mitte mit einem Athenakopf gezierten Teller im Pelizäusmuseum in Hildesheim aufweist (Rubensohn, Hellenistisches Silbergerät in antiken Gipsabgüssen Taf. I, vgl. auch Taf. 9, 16); ferner ein Fragment eines Trinkhorns mit schräg aufsteigender, in der Einzelform sehr gut erhaltener Komposition, darstellend die Überbringung des kleinen Dionysos an eine der Nymphen, die ihn pflegen wird. Weiter legt Herr Wolters einen ähnlichen Gipsabguß einer Frauenbüste (Mänade) vor, der aus der Sammlung Dattari stammend für das Antiquarium erworben wurde und auch noch in einem weiteren Exemplar bekannt ist (Collections Lambros et Dattari, Paris 1912, Nr. 394). Schließlich bespricht der Vortragende noch das von Furtwängler angeregte, von Walter Riezler kürzlich vollendete Werk über weißgrundige, attische Lekythen und zeigt, wie sich an Hand der objektiven (mit dem Cyclographen aufgenommenen) photographischen Abbildungen nachweisen läßt, daß die griechischen Vasenmaler vielfach beim Aufzeichnen die Wirkung der Krümmung des Gefässes auf das menschliche Auge berechnet haben. So zeigt die photographische Abrollung bei einzelnen Lekythen vierschrötige, breite Figuren, die bei Betrachtung des Originals den Eindruck normaler Schlankheit machen.

Herr Sieveking macht Mitteilungen aus dem Antiquarium und zwar zunächst über den berühmten Goldkranz von Armento, der von ihm einer gründlichen Herrichtung unterzogen worden ist. Er befand sich in einem völlig verwahrlosten Zustand, ganz zusammengedrückt, so daß eine Gliederung in einzelne Zweige und Ranken nicht mehr zu erkennen, jedes Blatt und jede Blume verbogen und geknickt war. Der Hauptast war unten einfach übereinandergebunden, so daß die Rundung verloren ging, oben war die große Nike beliebig hineingeschnürt. Eine genaue Untersuchung ergab, daß sich alles an dem Kranz noch in seinem antiken Zustande befindet; die beiden Enden des Hauptastes konnten ineinandergefügt werden, oben hat sich noch die Spule erhalten, in die sich die Röhre der krönenden Figur einfügen ließ. Die einzelnen Nebenzweige, Ranken, Blätter, Blüten, Dolden, Früchte, Bienen, Figürchen wurden entwirrt und zurechtgebogen, wodurch sich eine wundervolle natürliche Lockerung und eine lebendige, harmonische Gliederung des ganzen Kranzes ergab, der das doppelte Volumen gewonnen zu haben scheint, wie eine Vergleichung der vorgelegten Photographien des alten und neuen Zustandes veranschaulichte.

Der Vortragende spricht dann über eine kunstvoll ausgeführte bronzene römische Schnellwage, die aus Pompeji stammen soll. Der Wagebalken zeigt zwei Gewichtsskalen, eine von I—X, die andere von VIII—XXX Pfund mit Unterabteilungen. Leider fehlt das zugehörige schiebbare Hängegewicht. Von Neuerwerbungen zeigt er zwei archaisch-jonische Bronzefigürchen vor, eine stehende Sirene, wohl dekorativ als Deckelgriff verwendet und einen bärtigen sitzenden Mann, der ganz in einen bis auf die Füße reichenden Mantel gehüllt ist, ferner einen großen laufenden ithyphallischen Silen von Terrakotta, archaisch-jonisch aus Tarent, zwei primitive böotische Terrakotten, nämlich einen Esel

mit zwei Weinschläuchen und eine Gelageszene, endlich eine reizende kleine Tanagräerin und eine Terrakotte aus Samsun, vier Kinder und ein Ziegenbock um eine Herme gruppiert. Einer der Knaben ist schon auf den Kopf der Herme gelangt und zieht einen zweiten an einer Schlinge hinauf. Ein gleiches Stück in Petersburg (Antiquités du Bosphore Cimmerien Taf. 73, 10) ist irrtümlich als Ziegenopfer an Priap gedeutet, es handelt sich vielmehr um einen übermütigen Kinderstreich.

Herr Wolfgang Maria Schmid legt ein altes Meßgewand, eine Kasel, in reicher Gold- und Seidenstickerei auf rotem Samt vor, die, ursprünglich aus dem Kloster Altenberg an der Lahn stammend, bisher sich in fürstlichem Besitz in Düsseldorf befand, heute aber in den Besitz eines Pariser Sammlers übergegangen ist. Die Stickerei zeigt Löwen, deren heraldische Form deutliche Beziehungen zum englischen Wappen hat und dort auf 200 Jahre festgelegt werden kann, Männer und Frauen in ritterlicher Tracht, die offenbar zu einem französischen Liebesroman gehören und zeitlich auf die Jahre 1320–30 bestimmbar sind, wie sich aus einem Vergleich mit englischen und französischen Psaltern dieser Zeit ergibt, und schließlich Ranken, die an italienische Miniaturen der gleichen Zeit erinnern. Der Vortragende bespricht die Entwicklung des englischen Wappens, die Aufnahme der französischen Lilie in dasselbe (Anspruch Eduards III. auf den französischen Thron) und erwähnt, daß der in der Kathedrale zu Canterbury aufgehängte Feldrock des schwarzen Prinzen, des Sohnes Eduards III., Löwen und Lilien zeigt. Der Rest der Kriegsgewandung des schwarzen Prinzen war 1376 an der Grabstätte aufgehängt worden. Der Gebrauch von Siegeln mit der französischen Lilie ist für das Jahr 1341 nachzuweisen. Da das besprochene Meßgewand, das aus verschiedenen Stücken zusammengesetzt ist (Vorderseite Rest eines ärmellosen Waffenrockes, Rückseite Rest eines Prunkmantels), die französische Lilie noch nirgends aufweist, muß es also noch früher entstanden sein und Schmid nimmt an, daß uns in dem Stück ein Teil des Paraderockes Eduards III. selbst erhalten ist. Er macht noch einige Mitteilungen über die Technik der Stickerei (Goldstickerei, opus anglicanum, auf italienischem roten Luccasamt, einem der ältesten, die man kennt) und erwähnt, daß die Löwen des englischen Wappens nicht in den Stil der Zeit passen und, wie wohl mit Sicherheit anzunehmen ist, auf eine chinesische Stickerei zurückgehen.

Herr Hommel legt am Schluß der Sitzung eine neue Publikation der Pierpont Morgan Library in New York vor, nämlich den 1913 erschienenen zweiten Band der von Prof. Albert Clay edierten Babylonian Records, welcher nicht nur 56 sog. »legal documents« aus Erech, die aus den Jahren 312 bis 65 vor Chr., also aus der Seleucidenzeit, datiert sind, enthält, sondern auch noch auf fünf Tafeln 228 Siegelabdrücke, welche sich auf verschiedenen dieser Tafeln befanden. Dieselben haben nicht mehr die noch in der Perserzeit übliche Form der Siegelzylinder, sondern sind oval und gestatten uns also, die verschiedenen orientalischen Gemmen dieser Art, die in unseren Museen sich befinden, genauer zu datieren. Der Name des Besitzers stand nicht auf dem Siegel selbst, sondern wurde in Keilschrift unter den Siegelabdruck gesetzt. Es sind Greife, Sphinxe, menschliche Figuren, einzelne Köpfe, aber auch direkt astrale Darstellungen (Löwe, Krebs, Skorpion, Caper, Fisch usw.), die uns auf diesen Siegeln begegnen. Unter den Namen der Eigner befinden sich neben echt babylonischen auch ziemlich viele griechische, die sich in ihrem babylonischen Gewand seltsam genug ausnehmen, z. B. Di'durêsu (*Διόδωρος*), Dêmidirêsu (*Δημήτριος*), Artemidûru, Apullûnidêsu, Nikanûr (Sohn des Dêmukratê) u. a. m.

Anfang April tagten in **Krakau** die Vertreter der polnischen Museen. Der Tag hatte zum Zweck die Begründung eines **Vereins der polnischen Museen**. Der Verein stellt sich sehr weitgehende Aufgaben: 1. Anknüpfung der engen Beziehungen zwischen den Museen. 2. Herausgabe der Monographien der polnischen Museen, die als Grundlage zu einer künftigen genauen und vollständigen Inventarisation der polnischen Sammlungen dienen könnten. 3. Normierung der Verhältnisse beim Kauf und Tausch und gegenseitige Warnung vor Fälschungen, die auf dem Markt auftauchen. 4. Gegenseitige Benachrichtigung von Musealien, die zum Kauf geboten und die mit Export nach dem Ausland bedroht sind, und gegenseitige Hilfe beim Ankauf derselben. 5. Gegenseitige Unterstützung der Museen in der Arbeit, in Verlagssachen und in Unternehmungen der Museen. 6. Organisation einer fachmännischen Kontrolle der Leitung der Museen. 7. Ausbildung der Bedingungen zum möglichst intensiven Benutzen der Museen. 8. Praktische und theoretische Ausbildung der Museumsbeamten. 9. Zusammenwirken der Museen beim Einrichten der Ausstellungen. 10. Gemeinsame Verteidigung der Interessen der polnischen Museen.

Zum Erfüllen dieser Aufgaben sollen dem Vereine folgende Mittel dienen: 1. Alljährliche Zusammenkünfte, verbunden mit Vorträgen. 2. Briefwechsel zwischen den Museen. 3. Gegenseitige Hilfe der Museen beim Ausbilden der Arbeiter auf dem Gebiete der Museumskunde. 4. Förderung der Studienreisen ins Ausland für Museumsbeamte. 5. Herausgabe eines eigenen Blattes. 6. Gemeinsame Publikationen. 7. Überhaupt Unternehmen von allem, was geeignet ist, die Zwecke des Vereins zu fördern.

Obwohl noch manche wichtige Museen im Vereine fehlen, sind ihm bereits zahlreiche beigetreten, und zwar: Warschau: Gewerbe- und Kunstgewerbemuseum, Industrie- und Ackerbaumuseum, Sammlungen der Gesellschaft der Denkmalpflege, Sammlungen der Gesellschaft der Förderung der schönen Künste, Gräflich Krasinskisches Museum, Sammlungen der Gesellschaft für Landeskunde. Krakau: Stadtarchiv und Städtisches Museum, Nationalmuseum, Museum der Grafen Czapski, Fürstlich Czartoryskisches Museum, Matejko-Museum, Kunstgewerbemuseum. Lemberg: Städtische Galerie, Nationalmuseum, Kunstgewerbemuseum, Germans Schulmuseum, Museum der Fürsten Lubomirski, Museum der Grafen Dzieduszycki. Goluchow: Museum. Kowno: Bezirksmuseum. Neu-Sandez: Museum. Pabjanice: Sammlungen der wissenschaftlichen Gesellschaft. Plock: Sammlungen der wissenschaftlichen Gesellschaft, Diözesanmuseum. Przemysl: Röm.-kath. Diözesanmuseum, Sammlungen der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft. Rzeszow: Gewerbemuseum. Rapperswyl: Nationalmuseum. Sandomir: Sammlungen der kirchlichen Kunst. Tarnopol: Museum der Gesellschaft der Volksschule. Tarnow: Röm.-kath. Diözesanmuseum. Wilno: Sammlungen der Gesellschaft der Freunde der Wissenschaft. Zakopane: Chalubinskis Tatramuseum.

Zum Vorsitzenden des Vereins ist Direktor Leski vom Warschauer Industriemuseum gewählt worden.

---

## VERMISCHTES

**Otto Greiner** hat soeben eine neue größere Arbeit vollendet: ein lithographiertes Bildnis des Professors Meurer. Das Blatt erscheint im Verlage von E. A. Seemann, und zwar gelangen 30 von dem Künstler signierte und datierte Drucke in den Handel.

* **Künstlerische Brunnen.** Der Rat zu Dresden hat beschlossen, sechs künstlerisch gestaltete Brunnen aufzustellen, auch die vorhandenen Pumpbrunnen und Druckständer künstlerisch auszugestalten und zu diesem Zweck unter den Dresdner Künstlern einen Wettbewerb zu veranstalten. Bei der Beratung im Stadtverordneten-Kollegium wurde beantragt, außer den sechs Schmuckbrunnen sollten noch eine weitere Anzahl Brunnen in einfacherer Ausführung auf Plätzen in den Vororten aufgestellt und alle Brunnen sollten vor allem mit Gelegenheit zum Trinken für Menschen, besonders für Kinder, versehen werden, die gesundheitlichen Anforderungen entspreche. Da noch weitere Anträge folgten, wurde der Antrag zunächst an den Verwaltungsausschuß zurückverwiesen.

**Pariser Kuriositäten.** Die Zeitschrift L'Art et les Artistes (von Armand Dayot) hat eine Sondernummer »Rodin« herausgegeben. Neben Beiträgen von Mirbeau, Bénédite, Paul Gsell usw. veröffentlicht sie von Rodin selbst eine begeisterte Abhandlung über die Venus von Milo und Gedanken über die Kunst. Darunter findet sich der Satz: »Ein Stück vom Schönen ist das ganze Schöne«. Eine auf dem modernen Impressionismus basierende kunsttheoretische Fassung des »Eins und Alles« der alten Griechen.

Dieser Ausspruch Rodins gibt den besten Kommentar zu seinen gezeichneten Bewegungsstudien und den Architekturskizzen, die sein jüngst erschienenes Buch über die französischen Kathedralen schmücken. Immer noch wird nämlich Rodin um seiner Kunst willen verhöhnt und angegriffen. So ist kürzlich Herr Lampué, der bereits von seinen Entrüstungsausbrüchen anläßlich des Herbstsalons bekannt ist, mit einer Ironie, wie sie durchaus zu dem ehemaligen Photographen und jetzigen Maler und Kunstsachverständigen paßt, im Pariser Stadtrat gegen Rodins Buch und Zeichnungen zu den Kathedralen losgezogen und hat gegen den Ankauf des Werks von seiten der Stadt protestiert. »Meinetwegen«, witzelte er, »soll man ihm die Kirche Sacré Coeur auf Monmartre als Ruhmestempel einräumen, indem man Statuen aller berühmten zeitgenössischen Bildhauer in einer Pose der Anbetung im Kreis um ein Werk von Rodin aufstellt, aber man soll nicht ein Buch anschaffen, in welchem er sich in solcher Weise über die Welt lustig macht.« Durch den Beifall, der ihm nach diesem Ausfall zuteil wurde, fortgerissen, setzte Herr Lampué seinem Unsinn die Krone auf: »Rodin, sagte er, ist der Vater der Kubisten. Von ihm haben sie diese Manier, ein Detail herauszustreichen und sich um den Rest nicht weiter zu kümmern.«

Derselbe Stadtrat hat sich jüngst noch durch ein anderes Votum blamiert. Er hat die Annahme von Carrières Porträt von Anatole France, einem Legate des Kunstverlegers Pelletan, verweigert, mit der — auch ungemein witzigen — Begründung, man habe nicht die Mittel, die Nachlaßgebühren — ganze 130 Fr. — zu bezahlen. Im Testament Pelletans war das Porträt, eine ausgezeichnete Leistung Carrières, in erster Linie dem Louvre, bei dessen Zurückweisung dem Musée Carnavalet, das der Stadt gehört, zugedacht worden. Zuerst hat das Louvre refüsiert, und nun die Stadt Paris. Vielleicht werden wir das Bild einmal im Rodinmuseum wiederfinden, denn dessen Errichtung zu hintertreiben, haben wohl Herr Lampué und Konsorten nicht die Macht. *A. D.*

**London.** Die »**Walpole Gallery**« ist der Name eines neuen Kunstinstituts im Westen der Stadt, das zwar örtlich an die Stelle der jetzt eingegangenen Ryder-Gallery getreten ist, aber mehr als nur die Änderung des Namens bedeutet. So sind z. B. die Vorrichtungen zur Erleuchtung der Räume als ganz vorzügliche zu bezeichnen. Eröffnet wurde die Galerie mit einer Ausstellung von Skizzen und Ansichten des Burmesischen Landes, ausgeführt von dem Maler Gerald F. Kelly. Die ausgestellten Gemälde lassen erkennen, daß der Künstler ein ebenso guter Zeichner wie Kolorist ist. *O. v. Schleinitz.*

**London.** In England findet zurzeit eine sowohl von den Behörden, als auch vom Publikum unterstützte Bewegung statt, um vom Staat die Bewilligung von Mitteln zur **Anstellung von öffentlichen Führern** in Museen, Galerien und Kunstinstituten zu erlangen. Diese Personen sollen so durchgebildet werden, daß sie nicht nur imstande sind als rein örtliche Führer und Erklärer zu gelten, sondern auch im populären Sinne fachwissenschaftliche Ansprachen an die Besucher halten zu können. Drei große Institute haben bereits in diesem Sinne Versuche gemacht: das British Museum, das Naturhistorische und das Victoria- und Albert Museum. Im Vergleich mit den betreffenden Monaten der Vorjahre hat sich die Besucherzahl in den erwähnten drei Museen um etwa 25 Prozent gehoben. *O. v. Schleinitz.*

## LITERATUR

**B. Berenson** and **W. R. Valentiner,** *Catalogue of a collection of paintings and some art objects.* 3 Bände. John G. Johnson, Philadelphia, 1913—1914.

Der Katalog, den Herr Johnson in Philadelphia von seiner Privatsammlung in einer Auflage von 300 Exemplaren hat herstellen lassen, ist mit seinen drei starken Bänden und vielen Tafeln ein ganzes Kompendium der Kunstgeschichte. Es gibt kaum eine Privatsammlung sonst, die so sehr das kunstgeschichtliche Interesse betont, wie es durch die moderne Form des öffentlichen Museums in den Vordergrund gerückt wurde. Alle Länder und alle Zeiten sind vertreten, wenn auch das Hauptgewicht ersichtlich auf die Primitiven aller Nationen gelegt ist. Auch darin folgte der Sammler den kunsthistorischen Liebhabereien seiner Zeit. Die ganz großen Namen sind nicht durch die besten Stücke repräsentiert. Die wertvollsten Teile der Sammlung finden sich in jener mittleren Lage der Meister zweiten Ranges und der weniger gekannten, von denen nicht selten wichtige Werke gezeigt werden können. Manches Stück, das aus Versteigerungen und Privatsammlungen, die in den letzten Jahren aufgelöst wurden, dem Kenner geläufig ist, findet er hier wieder. Und die Forscher, die sich mit niederländischer Kunst des 15. Jahrhunderts oder der Frühzeit italienischer Malerei beschäftigen, werden nicht selten den Katalog zur Hand nehmen müssen. So ist sein Erscheinen dankbar zu begrüßen, auch wenn noch manche Bestimmung problematisch bleibt. Ein so ungeheueres und oft so schwierig zu behandelndes Material war nicht leicht in einem Zuge zu bewältigen, und dieser erste Katalog erfüllt seinen Zweck, wenn er der weiteren Forschung zur Unterlage dient. Er wird das um so mehr können, als die Sammlung nicht wieder in alle Winde zerstreut werden soll, sondern dem Vernehmen nach als öffentliches Museum erhalten bleiben wird. *G.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 34. 15. Mai 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## EIN NEUES KUNSTGEWERBE-MUSEUM IN LEIPZIG

VON DR. JULIUS ZEITLER

Als im Jahre 1895 das Grassi-Museum der Öffentlichkeit übergeben wurde, dachte man wohl längere Jahre mit den Räumen, die es bot, auskommen zu können. Diese Hoffnung war trügerisch. Die beiden Museen, die in dem Hause untergebracht waren, entwickelten sich so bedeutend, daß schon nach kürzerer Frist eine Raumnot sich bemerkbar machte. Mit der Vermehrung der kunstgewerblichen Sammlungen hielt ein gewaltiges Wachstum des Museums für Völkerkunde Schritt; ja letzteres dehnte sich durch die Angliederung neuer Abteilungen, wie des Museums für Länderkunde, so sehr aus, daß reiche Bestände magaziniert werden mußten und der Forschung und Anschauung entzogen blieben. Die Engigkeit, in der die Sammelgegenstände aufgestapelt werden mußten, auf kunstgewerblichem nicht weniger als auf völkerkundlichem Gebiete, wurde immer drückender, der Gedanke an eine Änderung mußte daher in den beiden Direktoren der Sammlungen, in Prof. Dr. Graul und in Prof. Dr. Weule, immer stärker werden. Eine Voraussicht, daß die Zustände im Grassi-Museum immer unhaltbarer werden mußten, war auch schon früh vorhanden; schon 1905 sicherte sich die Stadt auf dem Gebiet des Römischen Hauses das zum Museum gehörige, nach der Härtelstraße zu gelegene Hinterland. Auf diesem Gelände, das zurzeit noch mit dem für die Herstellung des Universitäts-Aula-Bildes errichteten Atelier besetzt ist, soll nun der Erweiterungsbau des Grassi-Museums aufgeführt werden. In diesem sind ein neuer Vortragssaal, sowie neue Räume für die Forschungsinstitute der Völkerkunde beabsichtigt, vor allem können hier die Sammlungen in übersichtlicher und zweckmäßiger Weise aufgestellt und gezeigt werden. Das Prinzip der geographischen Ausstellung soll seine Erweiterung in entwicklungsgeschichtlichen und vergleichenden Zusammenstellungen finden. Den bestehenden Museen soll ein Kolonialmuseum in ganz grossem Maßstabe sich anschließen. Man konnte nun den Gedanken hegen, daß in diesem Erweiterungsbau beide Museen Unterkunft finden konnten. Eine solche Lösung wäre aber nur Flickwerk. Es ist an sich ganz ausgeschlossen, daß das Kunstgewerbemuseum länger als ein paar Jahre die neuen, noch dazu spärlich genug zubemessenen Räume innehalten könnte, denn die völkerkundlichen Sammlungen sind gerade in der Gegenwart in einem ungemeinen Wachstum begriffen, und in Kürze dürfte sich das Kunstgewerbe wieder in dem nur zu lange vertrauten Zustand der »quetschenden Enge« befinden. Wenn das Kunstgewerbemuseum den Erweiterungsbau mit einnähme, könnten ihm nur im Erdgeschoß vier Fensterachsen und im Hauptgeschoß 13 Fensterachsen zur Verfügung gestellt werden, die Sammlungen könnten ein wenig systematischer aufgestellt, die Verhältnisse der Kanzlei und der Bibliothek etwas verbessert, endlich könnten bestenfalls einige Räume für neue Abteilungen (dekorative Malerei, Musikinstrumente), sowie für wechselnde kleine Ausstellungen gewonnen werden. Damit wäre es aber auch schon zu Ende. Die Raumansprüche des Völkerkundemuseums schließen jede weitere Vergrößerungsmöglichkeit für das Kunstgewerbe aus, ja es läßt sich mit Sicherheit sagen, daß letzteres schon in zwei, drei Jahren von selbst zum Hause hinausgedrängt sein werde. So erscheinen auch die Verhältnisse des Erweiterungsbaus für die kunstgewerblichen Sammlungen vollkommen unzulänglich. Mit diesem von vornherein provisorischen Zustand wäre dem Kunstgewerbemuseum nicht im entferntesten geholfen. Die weitere Entfaltung des Museums wäre aufs schlimmste beeinträchtigt; in seiner Kulturaufgabe, in seiner ganzen kunstgewerblich erziehlichen und sozialen Wirksamkeit wäre es aufs schwerste geschädigt. Die schon des längeren geplante Abteilung für moderne Kunst in Gewerbe und Industrie könnte an der alten Stätte überhaupt nicht entstehen, und doch wäre deren Einrichtung sowohl für die Engrosmesse wie für die Hebung der einheimischen kunstgewerblichen Arbeit von größter Wichtigkeit. Von Bedeutung ist auch, daß sich der Baucharakter des alten Grassi-Museums auf den Erweiterungsbau erstrecken wird, letzterer bietet also keine Gelegenheit, die kunstgewerblichen Sammlungen so eindrucksvoll und übersichtlich vorzuführen, wie es gegenwärtig von diesen Instituten zu verlangen ist.

Von den Zielen des Museums und ihrer Begründung muß sogleich gesprochen werden. Es muß klar geworden sein, daß sie sich im alten Hause nicht verwirklichen lassen. Die Verhältnisse erfordern gebieterisch den Neubau eines eigenen Kunstgewerbemuseums, die Ablösung vom Grassi-Museum. Der Rat der Stadt Leipzig beabsichtigt nun, für die neu entstandenen Aufgaben und Ziele einen Museumskomplex an der Johanniskirche zu errichten. Die Stadt Leipzig würde sich den Dank aller an der Kultur interessierten Kreise verdienen, wenn sie diese Absicht in Kürze der Verwirklichung entgegenführte. Das Projekt wird hoffentlich um so eher die Bewilligung der Bürgerschaft finden, als die Ausführung des Museumsneubaues nicht mit einem Male erfolgen soll, es ist vielmehr eine allmäh-

liche Ausführung in getrennten Bauabschnitten geplant. Diese allmähliche Entstehung würde eine organische Einheit des Gesamtbaues nicht ausschließen dürfen, ja die Einheit nach städtebaukünstlerischen Gesichtspunkten würde eine notwendige Forderung sein müssen. Die erste Baugruppe soll jene moderne Abteilung des Museums aufnehmen, vor allem auch als »Ausstellungshaus für modernes Kunstgewerbe« dienen, die Hörsäle und die Bibliothek würden gleichzeitig in den Neubau zu verlegen sein, da sie für die Übergangszeit notwendiger mit den neuen Abteilungen verknüpft sind als mit den alten. Zur Erlangung der Entwürfe für die ganze Gebäudegruppe soll nach dem Plan des Rates ein Ideenwettbewerb unter Leipziger Architekten veranstaltet werden, eventuell würde noch ein Kunstausstellungshaus für Darbietungen der bildenden Künste anzuschließen sein. Die Kosten für die Aufführung der gesamten Gebäudegruppe werden auf $2^1/_4$ bis $2^1/_2$ Millionen Mark geschätzt. Zur Veranstaltung des Wettbewerbes sollen 20000 Mark für Preise usw. vorgesehen werden.

Daß der Erfüllung dieser Forderungen eine ganz erhebliche Dringlichkeit beigemessen werden muß, geht aus folgenden Erwägungen hervor. In der älteren Zeit des Museums wurde ganz auf das alte Kunstgewerbe hin gesammelt. Seit 1874 waren die Sammlungen des Kunstgewerbevereins, die einen wesentlichen Grundstock des Museums abgaben, öffentlich zugänglich, es war die Epoche des Butzenscheibenstils, der Renaissancekopien; man war nicht schöpferisch, sondern tummelte sich weidlich in »der Väter Werken« herum. In keiner Phase kann mehr von einem »Musterraub«, von einem »Stildiebstahl« gesprochen werden als in dieser. Die alten Werke nun, von denen gewiß auch für unser neues kunstgewerbliches Schaffen wahrhafte Lebensströme ausgehen können, wird man gewiß aus Freude an der Kunst stets weiter sammeln; aber die Aufgaben der Kunstgewerbemuseen sind heute wesentlich vertiefte und veränderte geworden, das Interesse an der Kunst der Gegenwart, das Mitkämpfen auf diesem bedeutenden Gebiete verlangt sein Recht. Diese Entwicklung ist allenhalben, besonders in einer Anzahl deutscher Großstädte, die mit Leipzig rivalisieren, zu beobachten. Damit sieht sich in neuerer Zeit auch das Leipziger Kunstgewerbemuseum vor die Aufgabe gestellt, das moderne Kunstgewerbe zu pflegen und ihm eine Art Sammelstelle zur Förderung der fortschrittlichen Kunst und guten Qualität in Gewerbe und Industrie einzurichten. Die moderne deutsche Qualitätsarbeit verlangt in unserer Gegenwart genau die gleiche Berücksichtigung, die vordem dem alten Kunstgewerbe zuteil wurde. Gerade in Leipzig, der Stadt der Mustermessen, ist eine solche Schau des neuen Kunstgewerbes vonnöten, denn wenn wir mit unserer Qualitätskunst Eroberungen machen wollen — und das müssen wir —, so müssen wir exportieren. Leipzig ist der Ort, wo für eine Verbesserung des Geschmacks die stärksten Wirkungen ausgehen können: durch regelmäßige vergleichende Vorführungen aller besten Leistungen, durch Darbietung des Vorbildlichen, durch eine Auslese des Mustergültigen der modernen Produktion. In kunstpädagogischem Sinne kann die Wirkung einer solchen Sammlung und solcher Vorführungen, deren Inhalt in mehrmonatlichem Turnus wechseln soll, gar nicht hoch genug eingeschätzt werden, es ist der einheimischen Bevölkerung, dem allgemeinen Publikum und den schaffenden Kunsthandwerkern ebenso damit gedient, wie den Produzenten und Konsumenten der Messe. Es muß dabei angemerkt werden, daß den kunstgewerblichen Gebieten der Messe schon an sich eine Konzentrationstendenz innewohnt, die verschiedenen Gattungen wie Keramik, Glas, Metall usw. bevorzugen bestimmte Meßkomplexe immer mehr. So stellt sich der Plan eines Ausstellungshauses für modernes Kunstgewerbe im Zusammenhang mit dem Neubau als die ideale Gipfelung jener Konzentrierung dar, als das Qualitätsziel, auf das alle diese gewerblichen Gattungen hingerichtet sind. Auch ein Kunstkaufmann wird um so bessere Geschäfte machen, je besser seine Ware ist. Der Tendenz der Kunstgewerbemesse, ob sie nun den Meßausstellern mehr oder weniger bewußt sei, kann somit aus der Existenz von Qualitätsausstellungen ihrer Gattungen nur der reichste Nutzen erwachsen. Von dieser neuen Abteilung muß auch eine bedeutende Befruchtung des einheimischen Kunsthandwerks erwartet werden, gerade die modernen Leistungen, der unmittelbar individuelle Wettbewerb spornten zu höchster Betätigung künstlerischer Kraft an. Daß sich in dem neuen Haus auch die Hoffnung auf die eine oder andere kunstgewerbliche Lehrwerkstätte verwirklichen lasse, bleibt eine leise Hoffnung. Schon seit der Spezialisierung der Akademie auf die Graphik und die buchgewerblichen Techniken bestand der Wunsch, dem Kunsthandwerker die Wirksamkeit einer vorbildlichen Lehrkraft zugute kommen zu lassen. Diesen Argumenten, diesen Zielen, die dem Kunstgewerbemuseum in der Gegenwart gestellt sind, dürfte gewiß eine solche Schlagkraft innewohnen, daß sie die Notwendigkeit eines neuen Hauses für das Kunstgewerbe beweisen. Nur ein solches würde — um es nebenbei zu erwähnen — den Sammlungen auf dem Gebiet der dekorativen Malerei, sowie der Einrichtung einer musikgeschichtlichen Instrumentensammlung, für die schon sehr beträchtliche Stiftungen vorhanden sind, den nötigen Raum geben. Ganz abgesehen von der neuen Ausstellungsmöglichkeit für alle Gebiete der bildenden Kunst, die damit zugleich geschaffen werden könnte.

Daß die neuen Aufgaben unseren Kunstgewerbemuseen nicht von heute auf morgen erwachsen sind, lehrt eine Betrachtung der Geschichte, die diese Bestrebungen schon in Leipzig haben. Das Bedürfnis von Lehrwerkstätten, das aber hier nur zu streifen ist, wurde schon 1905 von der Museumsleitung erörtert. 1910 schon wurde die Einrichtung eines Zentralmuseums für moderne Keramik propagiert, gerade im Hinblick darauf, daß Leipzig einen der bedeutendsten Stapelplätze der modernen Keramik, auch außerhalb der Messe, darstellt. In der Zwischenzeit

nun brachen sich ähnliche oder verwandte Bestrebungen so sehr Bahn, daß es notwendig erschien, die Spezialisierung auf ein Gebiet fallen zu lassen und das ganze moderne Kunstgewerbe in den Bereich des Interesses zu ziehen. Es haben sich andere Städte so sehr der neuen Ideen und Aufgaben angenommen, daß eine Beschränkung halbe Arbeit wäre; damit wäre aber nichts getan. Hagen, München, Hamburg, Köln regen sich gewaltig, mit der ganzen Wucht seiner Propaganda wirft sich der Werkbund in die Bewegung, da wäre es gefährlich für eine so wichtige Handels- und Industriestadt wie Leipzig, zurückzubleiben. Abgesehen von dem schon oben geschilderten allgemeinen Nutzen jener modernen Schau für die Messe wie für die Stadt, würde es sich auch darum handeln, mittels dieser Qualitätsschau das Interesse des Werkbundes der Messe zuzuwenden, seine Qualitätsprinzipien in einem durchaus friedlichen Fortschreiten dem Meßhandel und Meßumsatz zugute kommen zu lassen. Jene konkurrierenden Städte beobachten das Zögern Leipzigs, gerade den Meßhandel hoffen sie anzugreifen, indem sie, wie München, die Einrichtung einer Qualitätsmesse aufs eifrigste zu treffen im Begriffe sind. Was die Fürsorge für die Leipziger Messe selbst anlangt und vielleicht einige Bedenken um sie, so muß doch erwogen werden, daß außer der quantitativen Steigerung gerade in den letzten Jahren auch eine qualitative Intensivierung vor sich ging. Nur Kurzsichtigkeit kann bestreiten, daß der Qualitätsgedanke in der Leipziger Messe nicht im Wachsen begriffen wäre. Die Umfrage, die das Kunstgewerbemuseum besonders auf Anregung des Meßausschusses der Handelskammer an Fachleute und interessierte Industrien richtete, bestätigte in überwiegendem Sinne, daß diese Kreise die Hervorhebung der kunstgewerblichen und kunstindustriellen Qualitätswaren als eine kulturell und wirtschaftlich wichtige Aufgabe anerkennen. Wenn einige Stimmen Bedenken gegen eventuelle Musternachahmung aussprachen, so muß dem entgegengehalten werden, daß bei solchen Bedenken überhaupt keine Ausstellungen, nirgend wo in der Welt, stattfinden dürften, vor allem nicht in den Schaufenstern unserer Geschäftsstraßen. Qualität läßt sich nicht stehlen, nicht rauben, man hat sie oder hat sie nicht, und es wäre doch eher wünschenswert, daß immer mehr Produzenten sie beherzigten, eingedenk des Grundsatzes, daß mit der besten Ware allemal das beste Geschäft zu erzielen ist. Gerade das Ausstellungshaus für modernes Kunstgewerbe bietet in diesem Sinne zu solchen Befürchtungen gar keinen Anlaß.

Damit wären die Ziele und Aufgaben des neuen Kunstgewerbemuseums, wie sie besonders aus Leipziger Boden erwachsen sind, umschrieben, und bei solchen Aussichten muß der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß sich der Plan dieser neuen Kunststätte in Bälde verwirklichen möge.

## NEKROLOGE

Am 25. April starb zu Nizza, 72 Jahre alt, der holländische Bildhauer und Graveur **Ferd. Leenhoff.** Leenhoff gehört mit seiner Kunst mehr nach Frankreich, wo er an der Pariser Akademie unter Mazzara studiert und sich fast ein halbes Leben aufgehalten hat, als nach Holland. Werke von ihm finden sich in Paris im Stadthaus und im Museum von Angers; verschiedene Denkmäler von seiner Hand gibt es auch in Holland, in Hoorn das Standbild von Coen, in Amsterdam das von Thorbecke, im Rijksmuseum einen Perseus, eine Echo, eine Biblis, eine Kopie nach dem Bildwerk im Bois de Boulogne, ferner das Gipsmodell für das Standbild der Brüder de Wit. In den Radierungen nach eigener Erfindung wie der nackten Frau, auf der ein Amor reitet und ähnlichen Sujets verrät sich der Bildhauer, der an schön modellierten klassischen Formen Gefallen findet; in den Radierungen nach Werken anderer Künstler zeigte er ein feines Anpassungsvermögen, wie in einem Interieur mit einer Bauernfamilie bei der Mahlzeit nach Israels; es gibt auch eine Radierung von ihm nach Leibls berühmten Dorfpolitikern aus der Sammlung Arnhold in Berlin. — Leenhoff war auch eine Zeitlang Professor für Bildhauerkunst an der Amsterdamer Akademie. *M. D. H.*

## AUSSTELLUNGEN

**Berlin.** Die Mitglieder des **Kaiser Friedrich-Museums-Vereins** veranstalten in der Königl. Akademie der Künste eine Ausstellung ihrer neuen Erwerbungen. Die sieben Säle geben ein erfreuliches Bild der zielbewußten Sammeltätigkeit, die sich unter Bodes Führung in Berlin entfaltet. Begreiflicherweise überwiegt die niederländische Kunst. Rembrandt und Rubens stehen voran. Zwei kleine Säle gehören den Primitiven. Die Madonna des Gerard David der Sammlung von Pannwitz ist hier die Perle. Den einen der zwei Räume füllt eine Auswahl der besten Stücke aus James Simons reicher Sammlung deutscher Holzbildwerke. Das Kabinett gegenüber gehört beinahe ganz der Sammlung von Niederländern des Herrn Markus Kappel. Als Schlußstück im Hauptsaale hängt der große Rubens, den Leopold Koppel sein eigen nennt. Von Italienern ist Guardi besonders reich und gut vertreten. Den großen Eingangsraum schmückt die prachtvolle Folge von Gobelins nach Zeichnungen des Barent van Orley aus dem Besitz des Grafen Tiele-Winckler. Die »Zeitschrift für bildende Kunst« wird in ihrem nächsten Heft einen illustrierten Aufsatz über die wichtige und interessante Ausstellung bringen.

**Die Ausstellung der Royal Academy in London.** Es bedurfte wahrlich einer Sensation wie des Attentates der Wahlrechts-Megäre auf Sargents meisterhaftes Bildnis des amerikanischen Novellisten Henry James um der unsagbar langweiligen Royal-Academy-Ausstellung etwas Interesse zu verleihen. Das Bild ward am Eröffnungstage zerstört; aber der leere Raum an der Ehrenwand des Hauptsaales reizt sicherlich die Neugier des Academy-Publikums mehr als das vernichtete Meisterwerk. Daß die Suffragetten-Untat es unmöglich macht, Sargents Gemälde mit Derwent Woods Marmorbüste desselben Autors zu vergleichen, ist ungemein bedauerlich, da das gemeißelte Bildnis ebenso hoch über allen anderen plastischen Werken der Ausstellung steht, als Sargents Gemälde über allen anderen gemalten Bildnissen. Der Vergleich war insofern interessant, als jeder der beiden Künstler seine Aufassung, dem Material anzupassen wußte. Sargent gab seinem genialen Modelle einen außerordentlich lebhaften Ausdruck, einen absolut charakteristischen Moment hielt er fest. Die Lippen sind halb zum Sprechen geöffnet, die Augen durchdringend und fragend. In der Ausführung ist keine verblüffende Bravour; doch jeder Pinselstrich ist formgebend und in sich selbst bedeutend. Die Beobachtung ist ungemein fein. In Derwent Woods Büste findet man nicht diese Intimität des Ausdrucks. Der

Bildhauer hat, um seinem Material gerecht zu werden, die Permanenz der soliden Formen betont, obgleich in der sehr animierten Behandlung der Marmoroberfläche die Beweglichkeit der Gesichtszüge genügend angedeutet ist. Der Kopf hat die massiven Formen und den eisernen Charakter einer römischen Kaiserbüste. Es ist eines der wenigen Werke in der Skulpturabteilung, das ernste Beachtung verdient.

Die Bildhauerei wird stets von der Royal Academy stiefmütterlich behandelt. Die beiden schlechtesten Räume des Ausstellungslokales sind ihr gewidmet. Zweihundert Werke, darunter manche von kolossalen Dimensionen sind in diesen gänzlich ungenügenden Raum gedrängt. Lange Reihen von Büsten und Statuetten umziehen die Wände, fast Wange an Wange, und die größeren Stücke inmitten der Säle stehen so nahe beisammen, daß man nicht zurücktreten kann, um die nötige Distanz zu gewinnen. Unter solchen Umständen kann man natürlich der Skulptur nicht gerecht werden. Es bedarf eines herrlich ausgeführten Meisterwerkes wie Havard Thomas' Bronze »Thyrsis«, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Wie in seinem berühmten »Lycidas«, zeigt sich H. Thomas hier wieder als der geistige und technische Erbe des klassischen Griechenlands. Da ist keine Nachahmung der bloßen Äußerlichkeiten, wie bei Canova und Thorwaldsen, sondern direkte Naturbeobachtung im Sinne polykletischer Kunst. Und dabei ist die Bronze mit einer liebevollen Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit bearbeitet, die in der Kunst unserer Zeit ihresgleichen sucht.

Wenig Bemerkenswertes findet sich unter den Gemälden, die wieder in sinnverwirrender Konfusion die Wände vom Fußboden bis zur Decke füllen. Ein einziger Saal, für welchen der Landschaftsmaler La Thangue verantwortlich ist, ist nicht überfüllt und bezeugt dieses Künstlers Geschmack und Gefühl für dekorative Anordnung. Man sagt, seine Kollegen seien entrüstet über die Raumverschwendung, da La Thangue es gewagt hat, die Bilder in einzelner oder doppelter Reihe, mit kleinen Zwischenräumen, zu hängen! Das ist allerdings in dem Academy-Jahrmarkt eine epochemachende Neuerung.

J. S. Sargent und George Clausen ragen hoch über das vorherrschende Niveau der Mittelmäßigkeit hinaus. Sargents Bilder sind kleine Juwelen. Da ist speziell eine Ansicht von »S. Geremia, Venedig«, die reichliche Entschädigung für die Untaten David Murrays und anderer Maler, die sich Venedig als Opfer erwählt haben, bietet. Ein paar lose, fieberhaft hingeworfene Pinselstriche, ein warmer Sonnenstrahl auf der Kuppel des sonst durchsichtig grauen Gebäudes, eine flüchtig angedeutete Gondel die lautlos durch das Wasser gleitet, — das ist alles! Vereinfachung der Ausdrucksmittel kann kaum weiter gehen. Aber ein Stück der Seele Venedigs ist hier von Meisterhand auf die Leinwand gebannt. Auch in seinen anderen Bildern — ein italienischer Bauer im trockenen Grase, im Schatten von Zypressen und Pinien, rastend, und vor der glühenden Sonne geschützt; ein Künstlerpaar bei der Arbeit in einem sommerlich grünen Garten — ist dieselbe unfehlbare Sicherheit der Pinselführung, dieselbe atmosphärische Wahrheit, derselbe Eindruck des intensiv Miterlebten.

Clausen, bisher fast ausschließlich als Landschaftsmaler bekannt, zeigt eine Aktstudie »Primavera«, von ganz überraschend moderner Tendenz. Sargent ist als Landschaftsmaler gänzlich Impressionist. Bei ihm spielt das Spiel des Lichtes die Hauptrolle. Clausen, der impressionistische Landschafter, benützt das Licht nur um die fein modellierten Formen seines mädchenhaft unreifen Modelles aufzuhellen. In seinem Bilde ist alles klar ausgedacht. Jede Linie, jeder Farbenton, hat eine Klarheit und Schärfe, die von absoluter Eindruckwahrheit weit abweicht, aber die Stimmung des Künstlers genau akzentuiert. Auch als Bildnismaler zeichnet sich Clausen mit seinem Brustbild der »Thomas Okey Esq.« aus. Die ganze Auffassung ist mehr intellektuell als visuell. Starke Betonung ist auf das Gewicht des Kopfes gelegt. Die Charakterisierung ist brillant, die Ausführung energisch.

Von den übrigen Ausstellern zeichnen sich John Lavery und zwei Frauen, Mrs. Swynnerton und Mrs. Laura Knight besonders aus. Laverys große Familiengruppe in des Künstlers Atelier war allerdings schon vor drei Jahren in der großen internationalen Kunstausstellung in Rom zu sehen, ist aber seitdem vollständig umgemalt und bedeutend verbessert worden. Bei der Anordnung muß ihm wohl Velazquez' »Las Meniñas« vorgeschwebt haben. Von dem spanischen Meister stammt das Zurücksetzen der Hauptgruppe im Raume, und die Idee, das Selbstbildnis als kleines Spiegelbild im Hintergrunde einzufügen. Laverys Bild ist großzügig in der Auffassung und ungemein fein in der Tonstimmung.

Mrs. Swynnerton, die heute an der Spitze der Armee englischer Frauenkünstler steht, zeigt eine Gruppe von zwei kleinen Knaben in einem formell angelegten, aber wildüberwachsenen italienischen Garten, auf den Fliesen eines sich in stark verjüngter Perspektive zwischen Blumenbeeten verlierenden Pfades. Nicht nur in der eigentümlichen mörtelartigen Tektur der Fleischmalerei, sondern auch in der elastischen und doch energischen Behandlung der Konturen der beiden possierlichen Jungen erinnert Mrs. Swynnerton an die Freskomalerei des Quattrocento. Im übrigen leuchtet und glänzt der Garten in froher, sonniger Farbenpracht. Das Bild ist offenbar mit Freude gemalt, und es ruft eine ähnliche Gemütsstimmung in dem Beschauer hervor.

Mrs. Laura Knight, in ihrem »Wetterwendischen April« bedient sich derberer Mittel. Das Bild stellt einen alten Farmer mit einem Kind auf einem lebensgroßen Zugpferd in einer halb sonnigen, halb gewitterhaften Landschaft dar. Die Farbe ist scharf, fast roh; der Regenschauer ähnelt dem vulkanischen Fall von Feuer und Asche; das Pferd scheint aus dem Rahmen zu treten. Aber trotzdem muß man die der Frauenkunst sonst so fremde titanische Kraft bewundern, mit der das Riesenbild ohne jedwede Spur von Zaudern oder Scheu ausgeführt ist.

An Sensationsbildern fehlt es natürlich nicht. Bedauerlich ist nur, daß das sensationellste — Cadogan Cowpers »Lucrezia Borgia regiert im Vatican in der Abwesenheit Alexanders VI.« — vom Chemtrey Bequest Comitee für die Tate-Galerie angekauft wurde. Es ist historisch falsch, erregt bei allen guten Katholiken Anstoß und zeichnet sich nur durch minutiöse präraphaelitenhafte Detailausführung aus. Der Hintergrund bildet eine sehr gewissenhafte aber durchaus unharmonische Restauration der Pinturicchio-Fresken im Vatikan. In der Mitte thront auf dem päpstlichen Stuhle Lucrezia Borgia; ein Mönch wirft sich vor ihr hin um ihren Fuß zu küssen; den Vordergrund nimmt eine Versammlung von roten Kardinälen auf roten Stühlen ein. Die Farbe ist schreiend und unangenehm aufregend. Von Phantasie, und selbst von überzeugender Charakterisierung ist da keine Spur, obgleich jeder Kopf mit miniaturartiger Feinheit genau vom Modell abgemalt ist. Das ganze Bild klingt wie ein Echo aus der schlimmsten Periode viktorianischer Malerei. Burchards Chronik ist angeblich die Quelle, aus welcher Cowper schöpfte. Doch sucht man darin vergeblich nach einer Schilderung der hier abgebildeten Szene. Der Ankauf dieser »Lucrezia Borgia« für eine öffentliche Galerie wird in Künstlerkreisen lebhaft verurteilt.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 35. 22. Mai 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## DIE GALERIE DER DOMKUPPEL ZU FLORENZ

Die Galerie am Äußeren der Domkuppel, die von Baccio d'Agnolo in den Jahren 1509—15 begonnen wurde, aber dann unvollendet blieb, — angeblich weil Michelangelo das böse Spottwort vom »Grillenkäfig« darauf prägte, — soll jetzt nach vierhundertjähriger Pause doch noch zu Ende geführt werden.

Am 23. April ist das »Comitato Esecutivo per la Costruzione della Facciata del Duomo« zusammengetreten, um sich über die Einleitung der neuen Arbeit zu beraten. Zunächst wurde ein Programmentwurf für einen internationalen Wettbewerb begutachtet, der von Giuseppe Castellucci, dem Architekten der Dombauhütte, und von Agenore Socini, dem Soprintendente ai Monumenti di Firenze, unter dem Vorsitz des Fürsten Tommaso Corsini ausgearbeitet worden ist. Es wurde beschlossen, dieses Programm zusammen mit einem historischen Bericht Giovanni Poggis, des Direktors der Uffizien, bis Ende Mai der »Deputazione promotrice« zu unterbreiten.

Diese Nachricht wird auch in Deutschland großes Interesse erwecken. —

Der klaffende Riß zwischen Tambur und Kuppel, der ein vermittelndes Glied gebieterisch heischt, hat in seiner nackten Häßlichkeit wohl noch jeden Besucher von Florenz melancholische Betrachtungen darüber anstellen lassen, welches Unheil das beißende Wort aus dem Munde eines großen Mannes stiften kann.

Das Galeriefragment an der Süd-Ostseite des Oktogons verdiente diese vernichtende Kritik gewiß nicht. Es ist eine tüchtige Arbeit der reifen Hochrenaissance, — ein wenig kühl, allgemein und unpersönlich, aber im Ganzen doch den Linien Brunelleschis treffend angepaßt. Der Entwurf geht auf ein Modell zurück, das von Cronaca, Giuliano da San Gallo und Baccio d'Agnolo gemeinsam hergestellt worden war. Unter der Bedingung, daß ein älteres Modell Antonio Manettis noch Berücksichtigung fände, wurde die Ausführung am 8. November 1507 beschlossen und von 1509 ab unter der Leitung Baccios in Angriff genommen. Im Jahre 1515 wurde die Arbeit abgebrochen, — wie Vasari in der Biographie Baccios berichtet: auf Betreiben Michelangelos, der selbst ein neues Modell entworfen habe. »Die Sache wurde lange von vielen Künstlern und kundigen Bürgern vor dem Kardinal Giulio de' Medici verhandelt; und schließlich wurde weder das eine, noch das andere Modell ausgeführt.« Studien zu dem Modell Michelangelos suchten Geymüller und Thode unter den Zeichnungen der Casa Buonarroti nachzuweisen (vgl. Thode, Verzeichnis der Zeichnungen Michelangelos Nr. 78 und 117). Frey hat dagegen polemisiert. (Die Handzeichnungen Michelangelos, 1911, p. 84/85.) Nach ihm gehört die (psychologisch fein begründete) Anekdote Vasaris ins Reich der Künstlerfabel. Das Galeriefragment Baccios hätte nach Cambis Chronik von Florenz schon am Enthüllungstage (Johannistag 1515) niemand befriedigt und die Sistierung der Arbeit sei beschlossene Sache gewesen, ehe Michelangelo aus Rom zurückkehrte. Frey möchte — wenig befriedigender Weise! — die erwähnten Zeichnungen auf den Bau der Sagrestia nuova von S. Lorenzo beziehen, für dessen kleine Verhältnisse die ins Große gehenden Entwürfe nicht passen wollen und mit dem die charakteristischen Kragsteine Brunelleschis, die auf der einen Zeichnung deutlich vermerkt sind, nichts zu tun haben. Immerhin bedarf die Frage nach dem »Modell« Michelangelos noch der Nachprüfung.

Unentschieden ist auch noch die Zuweisung der in der Domopera vorhandenen Modelle an bestimmte Meister.

Unter Nr. 136—143 werden acht Modelle aufbewahrt die bei der Konkurrenz vom 8. November 1507 einliefen. Wir wissen aber weder, ob dies wirklich alle eingelaufenen Modelle sind, noch läßt sich mit Sicherheit das gemeinsame Modell Cronacas, San Gallos und Baccios darunter feststellen. Weiter existiert unter Nr. 144 noch ein älteres Modell, das — ohne sichere Begründung — als dasjenige Antonio Manettis gilt. Man sieht, die Künstler, die sich über die gegebenen Bedingungen der Aufgabe Klarheit verschaffen wollen, werden ein Stück Arbeit leisten müssen an Stilkritik und historischer Konjektur. Schließlich wird der künstlerische Takt der Auswahl auch hier wieder die letzte Instanz bleiben.

Erwähnt sei noch der fleißige Versuch des Ingenieurs Arnaldo Ginevri, der bereits 1903 ein neues Projekt für den Ausbau der Galerie aufstellte. Er veröffentlichte seine Studien in der Rassegna d'Arte (Bd. III, p. 20ff.) unter dem Titel: Il Fregio della Cupola di Santa Maria del Fiore, — ohne rechten Widerhall für seine Vorschläge zu finden. Wohl nicht ohne Grund. Denn wenn es auch sein Verdienst bleibt, zuerst wieder in der Öffentlichkeit Interesse für die Kuppelgalerie erweckt zu haben, so muß doch gesagt werden, daß sein Entwurf, der eine endlose Reihung kleiner, auf Konsolen ruhender Säulchen unter geradem Gebälk vorsieht, jeglicher Überzeugungskraft entbehrt. Die »Kleinlichkeit des Motivs«, die man — kaum mit Recht! — der Galerie Baccios vorwirft, macht den Entwurf Ginevris unmöglich. Die Galerie Baccios erscheint daneben als eine Monumentallösung.

Werden moderne Künstler überhaupt imstande sein, etwas Besseres zu finden? Der Abstand von Brunelleschi ist heute größer denn je. Und Baccio kam dem Meister der Kuppel in seinem Empfinden doch noch recht nahe. Die Erfahrungen, die bei den Fassaden des Doms und von S. Croce gemacht wurden, lassen modernen Galerieentwürfen skeptisch entgegensehen. Man kommt immer wieder auf die Fragestellung zurück: Wenn die Galerie überhaupt ausgebaut werden soll, warum dann nicht nach dem Modell Baccios? Die Fortführung des schon begonnenen Werkes, das die Probe von Jahrhunderten bestand, wäre doch die einfachste Lösung! Der Schatten Michelangelos sollte heute nicht mehr dagegen beschworen werden. Auch Michelangelo hat geirrt — besonders in Beurteilung fremder Leistungen! Man möchte von der destruktiven Kritik Freys in diesem Falle das Gute erhoffen, daß sie die Florentiner zur Revision eines zum Dogma erhobenen Verdikts bringe.

Da es aber doch wohl zur Ausschreibung der Weltkonkurrenz kommen wird, so seien hier die Anweisungen Brunelleschis wiedergegeben, die er in seinem Bauprogramm vom April 1420 niederlegte:

»Faciasi 1° andito di fuori sopra gli occhi, che sia di sotto imbeccatellato, con parapetti straforati e d'altezza di

braccia 2 in circa, all' avenante delle tribunelle di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, insununa cornicie bene ornata; e l'andito di sopra sia scoperto.« — In Fabriczys Übersetzung heißt das: »Außen führe man über den Rundfenstern (des Tamburs) einen Rundgang herum, welcher auf Kragsteinen ruhe, mit durchbrochener Brüstung von ungefähr zwei Ellen Höhe, nach dem Muster der unteren kleinen Kuppeln; oder aber zwei Umgänge übereinander, auf einem schön geschmückten Gesims ruhend; und der obere Umgang sei unbedeckt.«

Vielleicht ersteht doch ein Künstler, der die weiten Maschen dieses Schemas mit lebendiger Form im Sinne Brunelleschis erfüllt?! *Walther Biehl.*

## NEKROLOGE

In Dresden ist am 14. Mai der Historienmaler **Carl Ehrenberg** gestorben, der noch aus den Zeiten der Kartonkunst stammte, die in den 1860er Jahren in Dresden unter Schnorr v. Carolsfeld eine große Rolle spielte. Er wurde am 6. November 1840 im Dorfe Dannau bei Oldenburg in Schleswig-Holstein geboren. Er erhielt seine ersten Anregungen von der dänischen Malerei und besuchte dann die Dresdener Kunstakademie unter Schnorr. Dann ließ er sich dauernd in Dresden nieder. Er malte und zeichnete in großen Kartons Bilder aus der nordisch-germanischen Göttersage, auch altgermanische Genrebilder, biblisch-religiöse Bilder u. ä. Auch illustrierte er wiederholt Werke über germanische Mythologie. Als nach 1887 die Kämpfe um die moderne Kunst in Dresden begannen, das damals auf auswärtigen Ausstellungen schwere Niederlagen erlitten hatte, griff Ehrenberg zugunsten der alten Richtung mit Reden und Schriften (Schaupöbel u. a.) überaus heftig ein, ohne aber das Rad der Zeit aufhalten zu können. Die Zeit der Kartonkunst war auch in Dresden endgültig vorüber. In den letzten Jahren ist Ehrenberg nicht mehr an die Öffentlichkeit getreten.

## PERSONALIEN

**Titel und Rangordnung für Künstler.** Der Stein, den Cornelius Gurlitt ins Wasser warf, indem er seinen Aufsatz über die Titelsucht bei manchen Künstlern veröffentlichte, zieht weitere Kreise. Die Rangordnung spielt eine zu große Rolle unter Künstlern: in der kgl. sächsischen Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler sitzen die Mitglieder nach der Hofrangordnung, in der Dresdner kgl. Kunstakademie aber wird streng unterschieden zwischen den Mitgliedern des akademischen Rates, die allein zu Geheimen Hofräten ernannt werden, und den übrigen akademischen Lehrern, die es nur bis zum Titel Professor bringen können. Auch bei der Feier des 150jährigen Bestehens der kgl. Kunstakademie trat der Unterschied scharf in die Erscheinung: die Mitglieder des akademischen Rates erhielten Medaillen der ersten Klasse, die übrigen Lehrer, obwohl zum Teil älter als jene, erhielten nur Medaillen zweiter Klasse. Die Ernennung des Professors German Bestelmeyer zum Geheimen Hofrat außer der Reihe, mit der sein Bleiben in Dresden belohnt wurde, ist auch noch in frischer Erinnerung. Angesichts solcher Unzuträglichkeiten ist es verständlich, daß die elf akademischen Lehrer der Kunstakademie, die nicht dem akademischen Rate angehören, darunter bekannte hervorragende Künstler wie Robert Sterl, Oskar Zwintscher, Richard Müller an das kgl. Ministerium des Innern eine Eingabe gerichtet haben, in der sie um eine veränderte Ordnung innerhalb des Lehrkörpers der Kunstakademie ersuchen. Sie wünschen u. a. im akademischen Rate vertreten zu sein. Sie wünschen auch, daß an die Mitglieder des genannten Lehrkörpers nur noch die Titel verliehen werden, die jedem nach seinem Dienstalter zukommen. Es ist kein Zweifel, daß die Unterzeichner der Eingabe in diesen Punkten Recht haben. Solange freilich die Staatsbürger überhaupt nach ihrer Stellung innerhalb der Hofrangordnung gewertet werden, wird es verständlich sein, daß auch die Künstler nach einem Platz innerhalb dieser Einrichtung streben, aber die gegenwärtige Abstufung innerhalb des Lehrkörpers der Kunstakademie ist eine so offenbare Ungerechtigkeit, so daß die Eingabe der akademischen Lehrer als völlig gerechtfertigt bezeichnet werden muß.

Während gewöhnlich die Wahl neuer Mitglieder der Royal Academy in weiteren Kunstkreisen mehr oder weniger Anstoß erregt, hat die Erhebung von **George Adolphus Storey** und **Henry Scott Tuke** zu dem vollen Range der »Unsterblichen« allgemeinen Beifall gefunden. Daß Storey, der seit 62 Jahren regelmäßig im Burlington House ausstellt und heute in seinem 81. Lebensjahre steht, so lange auf diese Auszeichnung warten mußte, ist um so komischer als er, seiner verminderten Schaffenskraft bewußt, schon seit mehreren Jahren sich auf das Ausstellen seiner dem Publikum unbekannten Jugendwerke beschränkt, die allerdings eine mit seiner späteren langweiligen Produktion scharf im Widerspruch stehende Sympathie mit der neuesten Kunstrichtung beweisen. Was jedoch Storey so allgemein beliebt macht, ist nicht seine ziemlich unbedeutende wirkende Tätigkeit, sondern sein liberaler Sinn, seine Protektion junger Künstler gegen die Feindseligkeit seiner akademischen Kollegen. Alles was Originalität, Kühnheit und Schaffensfreude beweist, hat in ihm seit Jahren einen warmen Beschützer gefunden, und die Erweiterung seines Einflußkreises dürfte in der nächsten Zeit zu guten Resultaten führen.

Tuke ist am besten durch seine sonnigen Freilichtbilder badender und schwimmender Jungen bekannt, mit denen er seit vielen Jahren die Royal Academy-Ausstellungen beschickt. Er hat in der Slade-Schule in London und unter Laurens in Paris studiert und ward 1900 zum Associate der Royal Academy erwählt. In der Tate-Galerie ist sein 1899 gemaltes Bild »All Hands to the Pumps«.

## DENKMALPFLEGE

**Venedig.** Wenn seit geraumer Zeit über die Restaurationsarbeiten in und an der Markuskirche wenig zu berichten war, so verdient das, was jetzt geschehen ist, der Mitteilung. Die nördliche Ecke der Fassade war seit acht Jahren durch Gerüste verhüllt und ist nun dieser Tage freigelegt worden. Dem flüchtigen Betrachter entzieht sich freilich, was da alles geschehen ist. Die ganze Ecke der Kirche war in Gefahr einzustürzen. Umfassende tiefgehende Verstärkungen der Fundamente mußten vorgenommen werden, während die Säulen herausgenommen waren und das ganze Gewicht auf dem Gerüst ruhte. Die Fundamentblöcke, die seit 1215 die Last getragen, waren durch und durch verwittert, die Säulen geborsten, die Ornamente der Kapitäle herabgefallen. 400 Pfähle mußten eingerammt und der ganze Baukern dann erneuert werden. So viel wie möglich wurde bei der bedeckenden Inkrustation das alte Marmormaterial verwendet, und zwar so geschickt, daß der altehrwürdige malerische Eindruck vollkommen erhalten blieb. Interessant ist, daß festgestellt werden konnte, daß der Platz einst um 75 Zentimeter tiefer lag. Die Restauration war den Architekten Manfredi und Maragoni anvertraut, die nun auch die weiteren Arbeiten, gegen Norden hin, in Angriff genommen haben, die weitere zwei Jahre in Anspruch nehmen werden.

Neuerdings scheint der fast völlig unbekannte Klosterhof von Sta. Apollonia in den Vordergrund des Interesses

zu rücken. Dieses kleine, überaus reizende Bauwerk aus dem 12. Jahrhundert, neben der gleichnamigen aufgehobenen Kirche, geht raschestem Verfall entgegen. Die völlig umgebaute Kirche ist längst zu einer Spitzenfabrik geworden. Der Kreuzgang, vielfach vermauert, ist kaum noch imstande mit seinen zierlichen Säulchen die darüber befindliche Aktenlast des Tribunals zu tragen. Kaiser Wilhelm besichtigte, begleitet vom König Victor Emanuel, bei seinem letzten hiesigen Aufenthalte das verwahrloste Baudenkmal, und man hofft in Künstlerkreisen, daß etwas zur Rettung des ehrwürdigen Klosterhofes geschehe. Obgleich er dicht hinter dem Dogenpalast liegt, wissen selbst Kunstfreunde wenig von seiner Existenz.

Erfreuliches kann vom Dogenpalast berichtet werden: Die in einem der letzten Berichte als bevorstehend gemeldete Eröffnung der sog. »Loggia Foscara« ist nun erfolgt. Überraschend ist der Blick vom innern Säulengange des Palastes durch die nun geöffnete Loggia hindurch nach der äußeren Halle, Sansovinos Bibliothek und Piazzetta. Acht Arkaden und die große Eingangspforte wurden geöffnet. Architekt Rupolo kann mit Genugtuung auf die geleistete Arbeit blicken, die der Schönheit des unvergleichlichen Bauwerks eine neue Note hinzufügt. Interessant ist zu lesen, wie nach erschöpfender Kriegführung im großen Rat bei Strafe von 1000 Dukaten verboten war, von einem Ausbau des Palastes nach der Piazzetta auch nur zu sprechen, und wie dann der Doge Tomaso Morenigo, solchen in Vorschlag bringend, gern die Geldstrafe erlegt. 1422 wurde dann auch der Beschluß des Ausbaues gefaßt; doch starb der hochherzige Doge schon im Jahr darauf. So blieb seinem Nachfolger, Francesco Foscari, der Ruhm vorbehalten, durch die Baumeister Giovanni, Bartomeo und Pantaleone Bon das Geplante ausführen zu lassen, und dadurch blieb Foscaris Name an der schönen Loggia haften. Die Meister arbeiteten an dem Bau von 1424—1448. In späteren Zeiten vermauert, geteilt und zu Schreibstuben verwendet, ist sie nun in ihrer luftigen kühnen Schönheit wieder vollkommen hergestellt. — Einer weiteren Verbesserung geht der große Sitzungssaal entgegen. Die Regierung hat endlich die Gelder bewilligt für eine reichgeschnitzte Wandverkleidung, gleich jener im anstoßenden Saal der Pregadi. So werden nun endlich die häßlichen, seit der Räumung der Bibliothek leerstehenden Bücherschränke entfernt werden. Man spricht seit einiger Zeit davon, daß die Markusbibliothek, jetzt in dem ehemaligen Münzgebäude, in das wirkliche Bibliothekgebäude des Sansovino verlegt werden soll. Wegen Raummangels liegen tausende von Büchern noch unausgepackt in den Magazinen. Der König soll, wie man sagt, mit Vergnügen auf die bisher zum Palazzo Reale gehörigen Räume verzichten. Mit dieser weiteren Übertragung wären langgehegte Wünsche der Freunde dieser kostbaren Büchersammlung erfüllt.

*A. Wolf.*

## DENKMÄLER

Zwei **Schillerdenkmäler** sind am 9. Mai, dem Todestage Schillers, in Sachsen enthüllt worden, und zwar in **Leipzig** und in **Dresden**. Dresden besaß zwar schon plastische Darstellungen Schillers und Goethes von Ernst Rietschels Meisterhand, zwei sitzende Figuren, die vom alten abgebrannten Semperschen Hoftheater herrühren und an die neue Hofoper übergegangen sind — aber bei der Hundertjahrfeier im Jahre 1905 regte sich der Wunsch, Schiller in Dresden noch ein besonderes Denkmal zu setzen und zwar in Dresden-Neustadt, wo Schiller bei seinem Freunde Körner glückliche, sorglose Zeiten verlebt hat. Als Ergebnis des Wettbewerbs fiel der Auftrag dem Dresdner Bildhauer Professor Selmar Werner zu. Das Denkmal erweist sich als eine erfreuliche Bereicherung des Dresdner Denkmälerschatzes. In Laaser Marmor ausgeführt, steht das Standbild von einer marmornen Rotunde umgeben reizvoll zwischen hohen alten und jungen Linden, mitten im Grünen am Ende der Hauptstraße, abseits des Verkehrs, ein sehr glücklich gewählter Platz. Werner hat für das 3,40 m hohe Standbild Schillers die antike Gewandung gewählt und mit Entschiedenheit das rein Geistige, ideal Schöne im Dichter betont. Ruhig steht er vor uns, den Kopf erhoben und schaut sinnend über uns hinaus in die Weiten der Phantasie. In der Linken hält er in Brusthöhe ein Täfelchen, die Rechte mit dem Stift hängt ruhig herab. Standbein und Spielbein geben der Gestalt in geschmackvoller natürlicher Anordnung die psychische Wendung. Innerhalb der Rotunde sind in Feldern Reliefs mit Darstellungen Schillerscher Dichtungen angebracht: die Teilung der Erde (Schiller vor Zeus Thron), Hero an der Leiche Leanders, die Vision der Jeanne d'Arc, Hektors Abschied von Andromache, die Bürgschaft (ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der dritte), die Glocke (ziehet, ziehet, hebt), das Mädchen aus der Fremde vor dem liebenden Paar, die Kraniche des Ibykus und der Tells-Schuß. — Das Leipziger Denkmal wird der Rührigkeit des dortigen Schillervereins verdankt, dessen Vorsitzender Professor Georg Witkowski auch die gedankenreiche, schöne Weiherede hielt. Auch hier in Leipzig war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, dessen Jury Max Klinger vorsaß. Sieger blieb der Leipziger Bildhauer Johannes Hartmann. Aus Laaser Marmor hat er eine Herme geschaffen mit Schillers Kopf und zwei nackten allegorischen Figuren zu den Seiten. Das ganze Werk ist auf schlichte Anmut gestellt und rechnet mit der Wirkung inmitten des Buschwerks der grünen Promenade. Man freut sich in Leipzig, eine schöne Stelle der Stadt mit einem so ruhigen, vornehmen Werk geschmückt zu sehen.

## AUSSTELLUNGEN

**Leipzig.** Zurzeit beherbergt das Museum eine mit großem Geschick arrangierte Ausstellung der **neuerworbenen Handzeichnungen der Graphischen Sammlung.** Man bezweckt und erreicht auch gewöhnlich mit solchen Veranstaltungen dreierlei. Zunächst soll die Öffentlichkeit wieder einmal daran erinnert werden, daß man in ihrem Interesse tätig gewesen ist. Sodann gilt es, Gönner und Donatoren zu reizen; denn die regulären Mittel sind gewöhnlich schnell erschöpft, wenn man auch — und wir sind seinerzeit dafür eingetreten — hier in Leipzig den Etat der Graphischen Sammlung neuerdings erhöht hat. Und schließlich legt der verantwortliche Leiter einer Sammlung, in diesem Falle Dr. Hermann Voss, öffentlich eine Art von Rechenschaft über seine Tätigkeit ab. Man muß gestehen, daß jetzt sehr intelligent und geschmackvoll gesammelt wird. Die ausgestellten Arbeiten imponieren durch ihre Zahl und Qualität. Das Leipziger Museum ist in der (in manchem Betracht glücklichen) Lage, nicht mit vorwiegend historischen Interessen sammeln zu müssen. So wird das Kunstgut direkt der Gegenwart entnommen und kommt ebenso direkt dem tätigen Leben zugute. Lokale Traditionen, soweit sie noch lebendig sind, werden natürlich gepflegt. Sie reichen in Leipzig bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Abgesehen von einigen Handzeichnungen italienischer, holländischer und vlämischer Meister des 17. Jahrhunderts (ich erwähne nur ein sehr schönes Blatt des Genuesen Castiglione, eine reizende Kompositionsskizze, ein »Bacchanal«, des in Leipzig geborenen, dann in Holland tätigen Nicolaus Knüpfer) setzt die breitere Sammeltätigkeit mit Anton Graff, Fr. Aug. Tischbein und Joh. Heinr. Füssli ein. Es folgen einige lokale

Meister des frühen 19. Jahrhunderts, die in der allgemeinen Kunstgeschichte an der zweiten oder gar dritten Stelle rangieren, immerhin so liebenswürdig und feinsinnig gezeichnet haben, daß sie verdienen der Vergangenheit entrissen zu werden: C. G. Peschel, G. Hennig, Gustav Jäger, Fr. S. Schlick, Susette Hauptmann geb. Hummel, Auguste Dörffling, Fr. Ad. Krätzschmer, Fr. Traugott Georgi, Joh. Christ. Erhard u. a. Über eine Odysseelandschaft Friedrich Prellers, eine Kinderstudie von Feuerbach, kommen wir mit einer starken Kompositionsskizze Hans von Marées' allmählich zur Moderne. — Es dominieren durch die künstlerische Bedeutung der Arbeiten: Klinger (eine sehr schöne Pyrenäenlandschaft, ein erster Entwurf zu »Christus im Olymp« usw.), van Gogh (»The Dustman«, ein charakteristisches Blatt aus seiner Übergangszeit), Liebermann (eine Landschaft in Kohlezeichnung) und Hugo von Habermann (eine vortreffliche weibliche Porträtstudie von 1908). Von Jüngeren sind z. T. außerordentlich gut vertreten: Hans Meid, Paul Paeschke, Walter Zeising, Artur Segall, und aus Leipzig: O. R. Bossert, Eduard Einschlag, Erich Gruner, Paul Horst-Schulze. — Von den Veranstaltungen des Kunstvereins im Verlauf der vergangenen Monate war die wichtigste und interessanteste eine sehr umfangreiche Nolde-Ausstellung (April-Mai), die eine sichere Orientierung über die Entwicklung dieser noch angefochtenen Kunst ermöglichte. *E. B.*

Die Ausstellung der Neuerwerbungen des künftigen **Deutschen Museums** im Erdgeschoß des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin hat eine wichtige Bereicherung erfahren. Als Geschenk des Herrn Georg Liebermann gelangte ein bronzener Pultadler in den Besitz der Sammlung, der in Westdeutschland gegossen sein dürfte. In der strengen Geschlossenheit des Aufbaues lebt noch die Tradition der romanischen Kunst. Die feine Detaillierung des Gefieders und die Lebendigkeit der Einzelform, namentlich in Kopf und Klauen, weist aber auf das späte 15. Jahrhundert als Entstehungszeit des prachtvollen Stückes.

**Königsberg i. Pr.** Am 3. Mai wurde in der Kunsthalle die Ausstellung **»Die Kurische Nehrung in der Kunst«** eröffnet. Unter den zahlreichen Gemälden und Graphiken sind besonders die Arbeiten von Bischoff-Culm und Max Pechstein hervorzuheben. Bischoff sucht die künstlerische Eigenart der Nehrung als Impressionist zu lösen, er schildert die Bewohner bei der Arbeit, in der Ruhe, bei ihren Freuden und Leiden. Er weiß vortrefflich den besonderen Menschenschlag der Litauer zu charakterisieren und nutzt geschickt ihren Sinn für bunte Farbigkeit in der Nationaltracht zu koloristischen Effekten aus. Erfreuliche Landschaftsbilder hat auch Berta Schütz gemalt. Kräftig und großzügig weiß die Künstlerin die einfachen Formen der Wanderdüne und die vom Sturm verwehten Wälder zu malen. Ein guter Beobachter des Elchwilds ist Hans Kallmeyer, während Hans Borschke sich in stark farbigen Landschaften und Figurenbildern hervortut. Die stärkste Persönlichkeit der Ausstellung ist jedoch Max Pechstein, den die Einöde der ostpreußischen Wüste zu farbenfrohen, starken Phantasien befruchtet hat. Noch reiner und großzügiger sind seine Absichten in seinen zahlreichen Holzschnitten und Zeichnungen ausgedrückt, die in einer ganz neuen Art die Charakterköpfe der Fischerbevölkerung und die eigenartige Landschaft festgehalten hat. Von andern graphischen Arbeiten sind noch die von Heinrich Wolff (Algraphien), Gertrud Eichhorn (Radierungen) und Daniel Staschus (Farbenholzschnitte) hervorzuheben. *—d—*

**München.** In dem Kunstsalon des Dr. Weizinger an der Sophienstraße fand unlängst eine größere Ausstellung von Bildern des halbvergessenen Münchener Landschafters **August Seidel** statt, die lebhaftes Interesse verdiente. Schon auf der schönen retrospektiven Ausstellung von 1906 im Glaspalast fielen etliche Bilder dieses Künstlers auf. (Nebenbei: daß die neue Pinakothek es versäumte, sich einen Teil vom Schaffen dieses Künstlers zu sichern, versteht sich bei dem restlosen Unvermögen der früheren Verwaltung von selbst. Heute gibt in dieser Galerie wenigstens ein Bild, eine starke Gewitterlandschaft, eine Ahnung von der Malerei Seidels.) Die Ausstellung von Werken aus Privatbesitz bei Weizinger, die wohl zum erstenmal ein relativ geschlossenes Bild von der Produktion dieses Künstlers vermittelte, war angesichts der Bedeutung Seidels geradezu ein kunstwissenschaftliches Verdienst. Einige biographische Notizen: Seidel kam 1820 in München als Sohn eines Postbeamten zur Welt. Schon auf dem Münchener Ludwigsgymnasium entschloß er sich — entgegen der Absicht der Eltern, die einen Juristen aus ihm machen wollten — zur Malerei. Er wurde Schüler Rottmanns und stellte sich schon mit zweiundzwanzig Jahren ganz auf die eigenen Füße. Er arbeitete mit Vorliebe im bayrischen Oberland und im Salzburgischen. Nach eigenem Bekenntnis hat er sich schon in den vierziger Jahren leidenschaftlich mit Constable beschäftigt; die Maler von Barbizon waren ihm damals noch unbekannt. 1863 kam er nach Paris; damals berührte er sich zum erstenmal mit den Malern von Barbizon. Das Klassische waren für ihn zeitlebens vor allem die alten niederländischen Landschafter, die er in der alten Pinakothek eifrig studierte. Diese anspruchslose Lebensgeschichte verbirgt eine bedeutende Leistung. Zunächst fühlt man in den Bildern Seidels gewisse Überlieferungen. Man fühlt den Einfluß der heroisch-romantischen Landschaftsmalerei, wie sie Seidels Lehrer Rottmann vertrat. Man kann die Linie mitunter bis zu Koch zurückverfolgen. Man findet auch noch Spuren der spitzen und rosaroten Alpenmalerei, wie sie bei den Münchener Alpenmalern der Periode Ludwigs I. die Norm war. Die großzügige, elementare Überlieferung Rottmanns hat aber Seidel ohne Zweifel stärker bestimmt. Sie glitt für Seidel allmählich in eine größere Tradition hinüber: in die Tradition des Delacroix, vielleicht auch des Decamps und vor allem in die Tradition des Constable. Überall aber zeigt Seidel in seinem Verhältnis zur Überlieferung eine ungewöhnliche Selbständigkeit. Es handelt sich nicht um das verlegene Suchen eines Provinzmalers nach großen Beispielen, sondern um eine sehr entschlossene Aneignung, deren Voraussetzungen in einer sehr spontanen persönlichen Kraft liegen. Es handelt sich um einen Künstler, der den großen Überlieferungen seines Gebiets gewachsen ist und sich sehr männlich mit ihnen abfindet. Die Tiefe, die dunkle Leidenschaftlichkeit, die das Werk dieses Münchener Bürgers erfüllt, wirkt nie als unpersönliche Geste, nie als Nachahmung des Delacroix oder Constables, sondern immer als der Ausdruck einer geschlossenen und sicheren Vitalität. Es ist bezeichnend, daß Seidel die Kunstaufgaben der Maler von Barbizon auf seine Weise schon löste, ehe er den Namen Barbizon überhaupt gehört hatte — das heißt schon in den vierziger Jahren. Schon damals hatte seine Empfindung die reife Fülle, seine Malerei die materielle Breite der Kunst von Barbizon. Ohne Zweifel: er war begrenzter als die französischen Meister. Sein Werk hat nicht den absoluten Wert der Franzosen. Aber relativ — das heißt im Verhältnis zu den Schwierigkeiten, mit denen ein Münchener Landschafter seiner Art um 1840 oder 1850 zu kämpfen hatte, — ist seine Leistung vielleicht sogar größer als die manches Fontainebleauers. Das soll bedeuten: das Maß von persönlichem Instinkt und von persönlicher Energie, das nötig war, um solche Kunst in

München durchzusetzen, war notwendig größer als bei einzelnen in Frankreich, die mit glücklicheren allgemeinen Verhältnissen rechnen durfte. Es steht mit Seidel in diesem Problem ähnlich wie mit Spitzweg, der manches Werk von der Schönheit eines Corot geschaffen hat, ohne die Gunst der formalen Überlieferungen für sich zu haben, über die Corot als Franzose ohne weiteres verfügte. Jedenfalls geben Erscheinungen wie Seidel zu denken. Man sagt sich: wieder einer, der uns nötigt, die Geschichte der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts um eine Note reicher zu sehen, als wir es gewohnt sind. *W. H.*

**Hamburg.** Nach den Maiausstellungen des **Kunstvereins** und der Galerie **Commeter** scheint der Einfluß Wilhelm Trübners auf die jungen süddeutschen Maler ziemlich lebhaft zu sein. Man begegnet ihm in einer Gruppenausstellung im Kunstverein, und kann ihn — hier Seite an Seite mit einigen landschaftlichen Gemälden des Meisters selbst — in einer großen Sammelausstellung wahrnehmen, die einen der größten Säle der Galerie Commeter füllt. Ob die betreffenden Künstler tatsächlich in der Werkstätte Trübners und unter seinen Augen gearbeitet, oder ob sie sich dessen handschriftlichen Züge im Wege des Selbststudiums angeeignet haben, ist nebensächlich. Der Effekt ist da. In der Landschaft ist er wahrnehmbar in dem Aufbau und in der Vorliebe für die von überhöhten Augenpunkten aus gesehene Vedute, in Bildnis und Figurenbild in der flächigen, zuweilen ins Eckige verfallenden Strichführung. Es ist also eine Neubestätigung der jetzt gar nicht so seltenen Erscheinung: daß neben der Natur doch wieder der vorbildlich wirkende Lehrer Beachtung zu finden beginnt. Man mag darin Fortschritt oder Rückfall erblicken, das ist Ansichtssache. Jedenfalls ist es kein Gewinn, wenn die Lernenden vornehmlich an der Form ihres Vorbildes haften bleiben — wie dies des besonderen Woldemar Coste in seinen großflächigen Figurenbildern getan hat, — statt das anzustreben, was gerade an Trübner das Schätzenswerteste ist, und was er auch in seinen derzeit hier ausgestellten Tafeln aus dem Stift Neuburg so eminent betont: nämlich das Sich-mitteilen in seiner eigenen Handschrift. Hierin am weitesten fortgeschritten ist Arthur Grimm in einem »Selbstbildnis« und in einer Landschaft »Mittenwald«, und Oscar Hagemann in einem Brustbild seines Kollegen Grimm. Nur daß man nicht weiß, welcher dem Original ähnlichere ist: der Grimmsche oder der Hagemannsche »Grimm«. Auch unter Anrechnung dessen, daß das »Selbstbildnis« mit Hut und Malstock, das Porträt ohne Kopfbedeckung gemalt ist, ist rein materiell genommen, keine Ähnlichkeit zwischen den beiden Bildnissen vorhanden. Bei Coste liegt stärker als in seinen mehr anspruchsvollen als geläuterte Ansprüche befriedigenden großflächigen Figurenbildern, in seinen Landschaften und vor allem in einigen farbig höchst vornehm empfundenen Interieurs die Gewähr einer zukunftsvollen Entwicklung, die auch über die Unvollkommenheiten des zurzeit noch im vollen Fluße befindlichen Werdeganges dieses noch sehr jungen Künstlers leichter hinwegsehen machen kann.

Von den Ausstellern des Kunstvereins wären noch Heinz Woelcke mit einigen licht und leicht hingesetzten mitteldeutschen Tallandschaften und Otto Gräber zu erwähnen, der in einem kombinierten Obst- und Blumenstilleben, bei aller Ökonomie in der Raumgebung, koloristisch überzeugender wirkt als der Berliner George Mosson, den sein unbestreitbares Verständnis für die Anforderungen des Blumenstillebens nur zu leicht zum Überschreiten der für dieses Genre ersprießlichen Maße verleitet. Unter einigen französischen Gästen — F. S. Cordey, Paul Guigou und A. Monticelli — interessierte der Letztgenannte vornehmlich in seiner Eigenschaft als Vorläufer der Pointillisten. Eine leuchtendes Herbstgold mit tiefdunklen Umbratönen verbindende Waldlandschaft gibt von dieser Art des Marseiller Hexenmeisters, wie ihn Richard Muther genannt hat, eine sehr gute Vorstellung. Guigou, obwohl in Aufbau und Anordnung seiner Landschaften nicht ohne feine Empfindung, erinnert doch nur durch die Ziffern seines Geburts- und Sterbejahres (1834—1871), daß er mit den großen Barbizonern zugleich gelebt und gewirkt hat.

In der Galerie Commeter hat der Hamburgische Graphiker John Philipp einige Ölporträts bekannter Persönlichkeiten — Detlev v. Liliencron, Justus Brinckmann, Otto Ernst — ausgestellt. Seine Eignung für die Bildnismalerei hat dieser Künstler schon früher in meisterlichen Porträtradierungen nachgewiesen, denen sich in Abständen wohl auch einzelne in Öl gemalte Bildnisse zugesellten. Als Bildnismaler unter ausschließlicher Benutzung der Ölfarbentechnik begegnen wir ihm hier zum erstenmale — ob aus innerem Drange, oder mehr der Not gehorchend als dem eigenen Triebe, weil Porträtradierungen bei uns höchst selten in Auftrag gegeben werden, mag dahin gestellt bleiben. Wer ihn aus seinen graphischen Arbeiten nicht kennen gelernt, wird auf Grund dieser Bildnisse allein zu keinem klaren Urteil über den Künstler gelangen. Es haftet ihnen zu viel von der Befangenheit des auf diesem Gebiete im Schreiten noch Ungeübten an, Schwung und höhere Auffassung, die auszeichnenden Merkmale seiner graphischen Arbeiten, hat er den veränderten Forderungen der Farbe gegenüber noch nicht zu übertragen vermocht.

Die Abneigung gegen die Radiernadel als Instrument der Bildnisdarstellung steht übrigens in Gegensatz zu dem starken Interesse, das den graphischen Künsten hier im allgemeinen entgegengebracht wird und dem die Galerie Commeter eben jetzt wieder in zwei großen, vielbemerkten und viel besuchten Sammelausstellungen der Frankfurter Meisterradierer Fritz Boehle und Wilhelm Altheim Rechnung getragen hat.

Im Kunstsalon L. Bock & Sohn hat u. a. ein Hamburger Künstler, Sophus Hansen, einige Tafeln verschiedenen Inhalts — gut geschaute Bildnisse lebender Menschen und erträumte Legenden aus altritterlichen Zeitläuften — ausgestellt. Die in dieser Stoffwahl zum Ausdruck gelangte Zweiseelenstimmung scheint in der Natur dieses Künstlers tief begründet. Er hat darauf schon in einem seiner ersten, an die Öffentlichkeit gebrachten Gemälde, einem »Hans Guck in die Luft«, hingewiesen. Nur daß er in diesem »Guck in die Luft« freier und naiver, mehr er selbst war, während er sich jetzt in Aufbau und Komposition in eine gewisse freiwillige Abhängigkeit von Thoma und Böcklin gebracht hat. Und das ist schade. Denn sein Können ist nicht gering — auch im Sehen und nicht allein im Träumen. *H. E. Wallsee.*

In **Karlsruhe** wurde ein neuer Kunstsalon, die »**Galerie Moos**«, eröffnet, der mit einer umfangreichen Ausstellung hiesiger Künstler sehr glücklich debutierte.

**Englisches Kunstgewerbe im Louvre.** Zu Ehren des Besuchs des englischen Königspaares in Paris hatte das englische Kunstgewerbe unter der Ägide der britischen Regierung, des Commendatore Walter Crane und des Direktors des Victoria- und Albertmuseums Harcourt Smith, eine Ausstellung im Pavillon de Marsan des Louvre veranstaltet. Der englische König, der französische Präsident eröffneten sie in eigener Person. Also eine höchst offizielle Angelegenheit. Was man zu sehen bekam, mutete etwa an wie ein englischer Sonntag, distinguiert, fromm und langweilig. Kirchenstimmung bereits empfing den Besucher. Die große Zen-

tralhalle war in eine Basilika verwandelt mit Altar und Kirchenfenstern und diente der Ausstellung von heiligen Gerätschaften und Kunstwerken aller Art. Was allein fehlte, war die Kanzel und die Zehnuhrpredigt, aus der man erfahren hätte, daß in England noch die religiöse Kunst blüht, nicht aber in dem gottlosen Frankreich, und daß auch aller Laienkunst mag es sich um dekorative Gemälde, um Stoffe, um Bibelots, um Goldschmiedekunst handeln, etwas von diesem weihevollen Charakter, dieser gottesfürchtigen, königstreuen Gesinnung anhaftet. Ob nicht dieser Empfang mit Kirchenkunst, und ihrer mittelalterlichen Ästhetik den Eindruck beeinflußt und fälscht, den man in den folgenden Sälen von der Retrospektive hat, die William Morris und seinem Kreis gewidmet ist? Wie künstlerisch wirkt doch heute das Archaisierende dieser ganzen Bewegung? Museumsluft weht einem aus diesen Sälen, die Morris und Burne-Jones beherrschen, entgegen. Mantegna, Botticelli scheinen in blassen Wiederholungen vor uns zu stehen. Was ist darin von der vielgestaltigen Kraft moderner englischer Fabrikstädte, von dem großzügigen, modernen englischen Unternehmungsgeist, der alle Weltmeere beherrscht, zu spüren? Es ist ein harmloses, erdfernes Träumen.... Erst wenn sich das Auge den Arbeiten nähert, fängt es an zu erstaunen. Eine technische Qualität ist erreicht, ein siegliaftes Unterjochen der Materie durch Geschmack und Auslese, daß man schließlich begreift, daß von Morris und seinen Freunden her eine Wiedergeburt des englischen Kunstgewerbes datiert. Aber es existiert ein verstimmender Zwiespalt zwischen vollendeter Ausführung und veraltetem Stil. Er charakterisiert das Meiste dieser Ausstellung, die Keramik sowohl wie die Möbelkunst, wie die Spitzen und Stoffe.

Abgesehen von einigen reizenden Fächern von Conder und Zeichnungen von Beardsley, die aber auch heute schon reliquienhaft wirken, bietet nur die typographische Abteilung einen starken, ungetrübten Genuß. Freilich, wenn man an einem solchen geisttötenden englischen Sonntag nicht einmal ein schönes Buch aus seiner Bibliothek nehmen könnte — welchen Reiz hätte da das Leben noch? Eine Reihe erlesener Drucke von Morris berühmter »Kelmscott Press« sind ausgestellt: Chaucers Werke, Shakespeares Gedichte und Romane von William Morris selbst. Wird auch hier an alte Überlieferungen angeknüpft, die Herstellung ist so sehr an die modernen technischen Hilfsmittel gebunden, die Sorgfalt und innere Anteilnahme, die daran gewandt wurden, wirken so stark auf den Beschauer, daß man über alle Stilfrage hinweg vor allem das Vorbildliche der künstlerischen Gewissenhaftigkeit empfindet. Einen besonderen Genuß auch bieten die Drucke und Einbände von Cobden-Sanderson. Hier wird die Einfachheit, die geschmackvolle Beschränkung selbst zum Stil. Völlige Unterordnung unter den Zweck, die Gebrauchsfähigkeit des Buches haben hier im Verein mit technischer Vollendung etwas schlechthin Klassisches zu Wege gebracht. In einem Schaukasten war die erste Seite des zweiten Teiles des »Faust«, eines Druckes von Cobden-Sanderson, aufgeschlagen. Der deutsche Text in der anheimelnden Goetheschen Orthographie, (anmuthig mit h!) der Satzspiegel, die Antiquatype, der Durchschuß, die Druckschärfe und Druckerschwärze, der große goldene Anfangsbuchstabe W, das Papier, alles ist so vorzüglich von Qualität und gegeneinander abgewogen, daß man diese Faustausgabe wohl als eine Apotheose der modernen Buchkunst gelten lassen kann. *A. D.*

## SAMMLUNGEN

Die **Großherzogliche Kunsthalle in Karlsruhe** erwarb das Gemälde des bekannten Fürstenmalers der Biedermeierzeit F. X. Winterhalter: »Decamerone nach Boccaccio«.

**Von der Dresdner Galerie und vom Zwinger.** Der Neubau für eine moderne Galerie in Dresden ist nun vom sächsischen Landtage bewilligt worden. Wie bekannt, ist die Dresdner Galerie stark überfüllt; Direktor Posse hat durch die wohlgelungene Veränderung der großen Säle, sowie durch Ausscheidung mehrerer hundert Gemälde, die nun im alten Landhause hängen, soweit wie möglich Abhilfe geschaffen, aber er ist jetzt am Ende seines zielbewußten Vorgehens in der alten Galerie angekommen; er kann nicht mehr vorwärts, so lange nicht weiterer Platz geschaffen ist. Daraus ergab sich der Plan, für die modernen Gemälde ein besonderes Gebäude zu errichten, das sich aber nach Posses Wunsch wegen des historischen Zusammenhangs unmittelbar an die alte Sempersche Galerie anschließen sollte. In dem Wettbewerb hierfür wurde der Entwurf des Staatsarchitekten Baurat Oskar Kramer im Verein mit dem Architekten Pusch als der geeignetste befunden. Kramer hat inzwischen seinen Entwurf weiter entwickelt und ihn dabei entschieden verbessert. Der Neubau wird in dem neuen Entwurf weiter vom Semperschen Galeriebau und auch vom Opernhause entfernt und so gestellt, daß er mit seiner Hauptschauseite auf die Nordseite des Zwingerteiches sieht, also mit der jenseits des Teichs liegenden Ostra-Allee parallel läuft. Der Zwingerteich selbst soll regelmäßig rechteckig gefaßt und von seiner Ostseite soll eine monumentale Treppe zum großen Hauptpavillon des Zwingers emporgeführt werden. Dieser Pavillon würde damit künftig von Westen her weit besser in die Erscheinung treten als bisher. Zwei Hauptachsen würden dabei gewonnen, eine von der Mitte des neuen Galeriebaus und eine vom Pavillon aus, die sich in der Mitte des Teiches kreuzen würden. Dringend zu wünschen wäre es, wenn nun auch das geplante naturhistorische Museum, das jenseits der Ostra-Allee in der Herzogin Garten errichtet werden soll, städtebaulich in Beziehung zu dieser ganzen Anlage gebracht werden könnte. Zu diesem Zwecke müßte das Logengebäude an der Ostra-Allee angekauft und niedergerissen werden. Durch Zusammenwirken von Staat und Stadt müßte sich das erreichen lassen. Der Abgeordnete Hettner befürwortete diesen Plan mit Geschick in der zweiten Kammer. Der Galerieneubau soll übrigens mit dem Semperschen Bau durch eine Säulengalerie verbunden werden. Das hätte zweierlei Vorteile. Einmal erhielte der Theaterplatz dadurch zwischen der Oper und dem Semperschen Galeriebau einen erfreulichen Abschluß, andererseits könnte man von der alten Galerie durch den oberen Teil des Säulenganges in die neue Galerie gelangen, ganz ähnlich, wie man in Florenz aus den Uffizien in die Pittigalerie gehen kann. Der Abgeordnete Hettner beantragte, den Säulengang nur unter der Bedingung zu genehmigen, daß seine Wirkung erst durch ein Holzmodell ausprobiert würde. Dieser Antrag wurde von beiden Kammern des sächsischen Landtags angenommen. Bedenklicher als der Galerieneubau ist die geplante Verlängerung der südlichen Langgalerie des Zwingers um vier Joche in der Länge von 13 Metern. Für den Mathematisch-Physikalischen Salon, der in dem südwestlichen Querbau des Zwingers untergebracht ist, werden größere Bureauräume gebraucht; diese sollen durch die Verlängerung der Zwingergalerie nach Westen beschafft werden. Es ist sehr fraglich, ob nicht die Harmonie des Zwingers durch einen solchen Anbau schwer geschädigt wird. Der Raum würde durchaus genügen, wenn das Observatorium — sehr zu seinem Vorteil — aus dem Zwinger und damit aus dem Innern der Stadt hinaus auf die Höhen im Süden der Stadt

verlegt würde. Der historische Zusammenhang zwischen dem Salon und dem Observatorium kann doch dabei nicht ausschlaggebend sein. Und wenn jetzt gesagt wird, der Anbau würde den größten Teil des Jahres hindurch nicht sichtbar sein, weil die Bäume ihn verdecken würden: wer gibt uns die Sicherheit, daß nicht hinterher die Beamten die Entfernung der Bäume verlangen, damit sie auch gutes Licht haben. Trotz des gerechtfertigten Widerspruches des Abgeordneten Hettner hat die zweite Kammer diesen bedenklichen Anbau an den Zwinger mit Stimmenmehrheit bewilligt. Die erste Kammer aber hat nach energischem Widerspruch des Prinzen Johann Georg Herzogs zu Sachsen und des Oberbürgermeisters von Dresden Geh. Rats Dr. Dr. ing. Beutler den ganzen Anbau abgelehnt. Voraussichtlich wird nunmehr die Regierung den Plan des Anbaus zurückziehen. *ω*

**Frankfurt a. M.** Als Leihgabe bekam das **Städtische Skulpturenmuseum** (Liebieghaus) eine aus Lorch a. Rh. stammende Alabasterpietà aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts; sie steht dem kürzlich hier besprochenen Alabasteraltar des Museums stilistisch so nahe, daß sie als ein Werk des gleichen Meisters anzusehen ist. *A. W.*

**Das Museum von Châalis.** Frau Jacquemart-André hatte dem Institut de France nicht nur ihr Hotel am Boulevard Haußmann in Paris, das nun ihren Namen als Museum trägt, vermacht, sondern auch ihre große Besitzung Châalis im Norden von Paris. Sie ist dieser Tage zur Besichtigung freigegeben worden. Sie besteht aus dem Schloß, einer ehemaligen Abtei, die im 18. Jahrhundert umgebaut worden ist, einem großen alten Park und der »Einöde«. Die Stifterin selbst liegt einsam in der Abteikapelle, einem stilreinen gotischen Bauwerk des 13. Jahrhunderts, das allein von den Baulichkeiten unversehrt die Stürme der Revolution überstanden hat, begraben. Die Gewölbe sind teilweise von Primaticcio ausgemalt. Das Schloß selbst ist in ein Museum umgewandelt. Frau André starb, ehe sie seine Einrichtung hätte vollenden können; die Elemente hierzu waren indessen bereits alle vor ihrem Tod vorhanden. Die Kunstschätze, die hier ausgestellt sind, lassen sich an Kostbarkeit und Innenraumwirkung nicht mit denen des Andrémuseums in Paris vergleichen; immerhin sieht man schöne alte Möbel aus der Zeit Ludwigs XIV. und Ludwigs XV., eine prächtige Tapisserie von Boucher im Arbeitszimmer der Stifterin und einige gute Gemälde von Tocqué, Largillière und van Loo. Der Besuch dieses neuen Museums aber lohnt sich hauptsächlich wegen seiner Außenarchitektur — das Gebäude ist trotz seiner Umgestaltung ein wichtiges Denkmal der religiösen mittelalterlichen Baukunst — und wegen seiner großen landschaftlichen Reize. *A. D.*

## VEREINE

⊙ In der Maisitzung der **Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft** sprach Herr Demmler über den Monogrammisten H L als Bildhauer und Graphiker. Er führte den Nachweis, daß der Stecher, dessen Werk Loßnitzer in der jüngsten Publikation der Graphischen Gesellschaft unter dem Namen des Hans Leinberger herausgegeben hat, in der Tat nicht mit diesem identisch ist, sondern mit dem Meister des Hochaltars in Alt-Breisach. Eine eingehende Studie über diesen Bildschnitzer wird Demmler demnächst im Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen veröffentlichen. Hierauf legte Herr Burchard einen Stich nach dem Gemälde mit dem hl. Christophorus, das unter dem Namen des Cornelis Engelbrechtszen in der Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins figuriert, vor. Als Maler ist auf dem Blatt Hieronymus Cock angegeben, der als Stecher und Verleger bekannt ist. Damit ist der erste Anhalt zur Bestimmung einer neuen Künstlerpersönlichkeit gegeben, deren Werke bisher allgemein der Gruppe des Engelbrechtszen und Lucas van Leyden zugezählt wurden.

## LITERATUR

**Provinzial-Museum in Bonn: Gemäldegalerie.** Katalog bearbeitet von Dr. *Walter Cohen.* Mit 103 Tafeln. Bonn, 1914.

Im Provinzial-Museum zu Bonn hat sich eine beträchtliche, fast universelle Gemäldegalerie zusammengefunden, der Berühmtheiten oder bestechende Außerordentlichkeiten zwar fehlen, die auch nicht, wie etwa die Galerien zu Nürnberg oder Köln, durch lokalhistorische Überlegenheit unvergleichlich ist, doch mit einer Fülle beachtenswerter Stücke der Forschung reiches (nicht genügend bekanntes) Material bietet. Der kürzlich erschienene von Walter Cohen bearbeitete Katalog ist eine editio princeps und bietet dennoch einen nahezu abschließenden Text, dem wenig hinzugefügt, an dem wenig geändert werden wird.

Die Galerie setzt sich aus drei Teilen zusammen, die sich glücklich ergänzen.

1. Fast die ganze Galerie Wesendonck, die früher in einem Berliner Privathause stand. Dies der bei weitem größte Teil, mit 223 Gemälden. Von dieser Sammlung, die besonders reich an holländischen Bildern ist, existierte nur ein dilettantisches Verzeichnis. Das Material ist von Cohen von Grund aus neu bearbeitet.

2. 72 Gemälde aus den Beständen der Berliner Galerie, leihweise, wie die Wesendonck-Sammlung nach Bonn gegeben, hauptsächlich italienische Tafeln aus dem 14. und 15. Jahrhundert.

3. 44 Gemälde, die dem Provinzialmuseum und dem Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande gehören, eine kleine Sammlung, die in den letzten Jahren sachkundig ausgebaut wurde und lokalhistorisch orientiert ist. Man hat sich erfolgreich bemüht, lehrreiche Beispiele der niederrheinischen Malkunst zu gewinnen. —

Ein nicht geringes Maß von Literaturkenntnis und Scharfblick gehörte dazu, so weit auseinanderliegende Dinge mit gleichmäßiger Sorgfalt und Genauigkeit zu beschreiben und zu bestimmen.

Die Bilder sind im Katalog ohne Rücksicht auf die Eigentumsverhältnisse alphabetisch geordnet.

Die Beschreibungen sind nicht trockene Inventaraufnahmen des Inhalts, sondern vermitteln überraschend viel von der Wirkung der Komposition und der Färbung, ohne das übliche Zeilenmaß zu überschreiten.

Die Meisterbestimmung ist jedes Mal begründet. Wo nicht echte Signaturen Sicherheit bieten, wird auf die stilistisch verwandten Stücke hingewiesen. Der Grad der Gewißheit, der den Autorbenennungen zukommt, ist deutlich gemacht. Alle Meinungen bei strittigen Punkten, dabei gelegentlich und an versteckten Stellen geäußerte, werden zitiert. Autoritäten sind achtungsvoll berücksichtigt, doch wird keiner blindlings gefolgt.

Mit der Ausführlichkeit oder Vollständigkeit der Noten geht dieser Katalog über das in den Katalogen der großen Galerien übliche Maß weit hinaus.

Einige Bemerkungen über Bilder, mit denen ich mich beschäftigt habe, füge ich hier an:

Nr. 2. Diese Madonna (aus der Berliner Galerie) gehört zur Pseudo-Lombard-Gruppe. Soweit hat C. Recht, irrt aber, indem er sie dem Meister der Antwerpener Anbetung, den man hypothetisch mit Cornelis van Beeke identifiziert, gibt. In dem Pseudo-Lombard stecken zwei Maler, von denen der eine die Antwerpener Anbetung,

eine sehr große Anbetung in der Ermitage und mehrere Bilder sonst, der andere eine große Zahl mäßiger Dinge gemalt hat. Das Bonner Bild ist von dem zweiten Meister.

Nr. 136. Diese heilige Familie der Wesendonck-Galerie ist gewiß nicht von dem Meister der Dormagenschen heiligen Nacht im Kölner Museum. In der verwickelten Gruppe der Pseudo-Bles-Leute ragt der Maler des Kölner Flügelaltärchens durch Talent und Geschmack hervor. Ihm sind einige vorzügliche Stücke zuzuschreiben, darunter nicht diese steife und unbedeutende heilige Familie.

Nr. 250. Der heilige Hieronymus (Wesendonck) ist nicht von Schäufelein, obwohl er in U. Thiemes Buch vorkommt und obwohl ich die Bestimmung akzeptierte, als das Bild in der Berliner Renaissance-Ausstellung erschien. Es ist von Wolf Traut, den ich 1899 noch nicht recht kannte.

Im übrigen ist gerade die Katalogisierung der altniederländischen und der altdeutschen Tafeln höchst gelungen, weil der Verfasser hier überall aus eigener gereifter Kenntnis schöpfen konnte. *Max J. Friedländer.*

## VERMISCHTES

Die **Kunstdebatte des preußischen Abgeordnetenhauses** ist bei guter Regie für alle beteiligten Kreise schmerzlos verlaufen, wie es der Brauch ist. Nur eine Enttäuschung gab es. Hoffmanns Opernhausentwurf ist auf Widerspruch gestoßen, und die erste Baurate, die in der Budgetkommission nach einigem Zögern bewilligt worden war, ist in zweiter Lesung vom Plenum abgesetzt worden. Noch steht die dritte Lesung aus, und die Anhänger des Hoffmannschen Projektes geben sich der Hoffnung hin, daß es gelingen wird, mit Hilfe einer namentlichen Abstimmung die Annahme durchzusetzen. Aber das eine ist durch die energischen und wiederholten Protestresolutionen der Architektenvereine doch erreicht worden, daß nicht ganz so glatt und widerspruchslos, wie es nach der ersten, glänzend verlaufenen Preßkampagne erschien, Hoffmanns Entwurf angenommen wurde. Ob allerdings durch diesen Aufschub — denn um mehr wird es sich kaum handeln — viel gewonnen ist, bleibt abzuwarten, und es ist zu fürchten, daß durch die Kur, der das Projekt in der Akademie unterzogen werden soll, das Ganze nicht gerade einheitlicher und großartiger werden wird. Ein Wort, das von sozialdemokratischer Seite geäußert wurde, ist leider sehr wahr: »Von einer Nachprüfung durch eine so bureaukratische Behörde wie die Bauakademie versprechen wir uns nichts.« Ein nochmaliger allgemeiner Wettbewerb auf Grund der bisher erzielten Resultate ist der Ausweg, wenn man nicht von vornherein sich damit abfinden will, daß unserer Zeit nicht mehr als ein bestenfalls korrekter Kompromißbau gelingen kann. Ihnes Bibliothek, die jetzt eben fertig geworden ist und so heftige und berechtigte Kritik erfuhr, sollte Warnung genug sein. Mit solchen Bauten hinterlassen wir kommenden Generationen ein schlimmes Erbe. Und der Gesichtspunkt, daß eine nochmalige Verzögerung unbedingt vermieden werden müsse, darf unter keinen Umständen maßgebend sein, wo es sich um Bauwerke handelt, die Jahrhunderte zu überdauern bestimmt sind.

Mr. **Hugh Blaker,** der ehemalige Direktor des Holbourne-Museums in Bath, der gegenwärtig in London als Radierer tätig ist, aber gewohnheitsmäßig noch die wichtigeren Kunstauktionen besuchte, erwarb Anfang vorigen Monats bei Robinson and Fisher zum Preise von 150 Gs. eine unter einer Decke von Schmutz und entfärbtem Firnis kaum erkennbare **Landschaft von Hobbema,** die sich nach oberflächlicher Reinigung als ein höchst wichtiges und voll signiertes Meisterwerk dieses geschätzten holländischen Malers entpuppte. Das Bild mißt ungefähr 50×42 cm, ist wunderbar fein in der Ausführung und gehört offenbar der Frühperiode des Meisters an. Die Details sind miniaturmäßig behandelt. Besonders die Weiden am Ufer des Baches links sind ungemein fein ausgearbeitet, und die Farbe hat nichts von ihrer ursprünglichen Frische verloren.

Mr. Blaker kann sich glücklich schätzen, die herrliche Qualität seines Bildes unter der beschützenden Decke erraten zu haben, denn unter normalen Umständen wäre es ihm wohl nicht gelungen, das Bild zu einem so lächerlichen Preise zu erstehen. Erst voriges Jahr wurden bei Christie 15750 £ für den Hobbema aus der Oppenheimer-Sammlung gezahlt.

Der **Puritanismus** des englischen Philistertums hat einen neuen Erfolg errungen, der sich dem Verbot der Ausstellung einer Reproduktion von Leightons »Frigidarium« in dem Ladenfenster einer Glasgower Kunsthandlung vor etwa 20 Jahren würdig zur Seite stellt. Chelsea ist das Quartier Latin von London. Künstler, Modelle, Kunstmaterialienhändler, Rahmenmacher usw. bilden einen großen Teil seiner Bevölkerung, und man kann in Chelsea täglich Typen und Szenen sehen, die direkt aus den Seiten von Murgers »Scènes de la vie de Bohème« entsprungen sein könnten. Vor zirka zwei Jahren wurde auf Anregung des damaligen Bürgermeisters von Chelsea, Christopher Head (der beim Schiffbruch der Titanic untergegangen ist) ein Wettbewerb für dekorative Gemälde für das Stadthaus von Chelsea ausgeschrieben, da mehrere Kunstliebhaber sich bereit erklärt hatten, 200 £ für je ein Paneel beizutragen. J. S. Sargent und zwei andere bedeutende Künstler bildeten die Jury, die sich schließlich für vier der eingesandten Entwürfe entschied. Einer dieser Entwürfe war von Mr. Woolway, einem begabten Schüler der Royal College of Art und stellte eine Gruppe literarischer nnd künstlerischer Berühmtheiten von Chelsea dar. Unter den abgebildeten Persönlichkeiten befindet sich auch Oskar Wilde.

Bei einer Sitzung des Gemeinderates von Chelsea am 12. Mai beschloß eine überwältigende Majorität, daß dieses Anstoß erregende Bild aus dem Saale entfernt und nicht öffentlich ausgestellt werden sollte.

**London.** Am 7. Mai wurde **der neue Flügel des British Museum** feierlich von König Georg und Königin Maria eröffnet. Der Bau nahm sieben Jahre in Anspruch und kostete £ 200000. Der Eingang ist in Montague Place, wo der Neubau eine stattlich neo-klassische Fassade bildet. Durch einen neuen Lesesaal gelangt man in ein monumentales Stiegenhaus aus weißem Marmor, das zu der großen unteren Galerie führt, wo momentan die herrliche Aurel Stein-Sammlung alt-chinesischer Kunst und Literatur zu sehen ist. Sie stammt aus den Tempeln und Höhlen von Turkestan. Das obere Stockwerk ist das neue Heim des Kupferstich-Kabinetts und der Handzeichnungen alter Meister, über das wir schon ausführlich berichtet haben.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

. Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 36. 29. Mai 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.


## DARMSTADT

Mit einer vornehmen Geste ward am 19. Mai im Großherzoglichen Schlosse die Eröffnung der sogenannten »Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung« gefeiert. Das Zauberwort, der Großherzog lade die Vertreter der Kunstwissenschaft und der Museen zu sich auf eine Soirée, hatte bewirkt, daß in überraschend großer Zahl aus allen Teilen Deutschlands und Österreich-Ungarns die Eingeladenen herbeigekommen waren, und sich so etwas wie ein kunsthistorischer Kongreß entwickelte, dessen heiter-geselligem Treiben die Anwesenheit von Prinzen und Hofmarschällen einen glänzenden Schimmer gab.

Georg Biermann, der das ganze Unternehmen zustande gebracht hat und es mit einer schönen Rede eröffnete, erntete viel Anerkennung und konnte sich mit Recht seines Erfolges freuen.

Die »Ausstellung deutscher Kunst 1650—1800« ist unbedingt eine Sehenswürdigkeit für jeden Kunsthistoriker, insofern sie bekanntes und unbekanntes Material dieser Epoche nebeneinandergereiht in übersichtlicher Form ausbreitet. Diese Leistung verdient allen Dank und alle Anerkennung; denn man spürt rasch, wieviel Arbeit die Durchforschung so vieler Schlösser und Sammlungen und die Herbeischaffung, Sichtung, oft auch Bestimmung so vielen Materiales gekostet hat. Was uns aber gar nicht gefallen will, ist das in Titel, Wort und Schrift von der Ausstellungsleitung immer wieder zum Ausdruck gebrachte Bestreben, diese Darmstädter Ausstellung als notwendige Folge der berühmten Berliner Jahrhundertausstellung hinzustellen, gleichsam als ihre Vollendung nach rückwärts. Das ist, bei allem Respekt vor Darmstadt gesprochen, eine Übertreibung, der man besser heute als morgen Halt zuruft: denn ihre Unterlassung raubt dem, was in Darmstadt zu sehen ist, nicht einen Deut; die häufige Beschwörung aber des Schattens der Berliner Jahrhundertausstellung vermag das Licht, das hier in Darmstadt leuchtet, höchstens zu verdunkeln.

Die Ausstellung zeigt überwiegend Gemälde und unter ihnen wiederum Porträts historischer Persönlichkeiten. Dazwischen sind sehr feine Miniaturen, kostbares Silber, Plastik und Handzeichnungen gestellt, die den Aspekt beleben; auch ein Silhouettenkabinett, in dem der Leipziger Verlagsbuchhändler Anton Kippenberg seinen Geschmack, seinen Besitz und seine Kenntnisse in anmutigem Verein darbietet. Dieses Silhouettenzimmer sei der Gunst der Besucher, die an solchen unscheinbaren Erzeugnissen gar zu leicht vorübereilen, empfohlen. Man findet dort z. B. auch eine von Runge geschnittene Silhouette.

Ein besonderer Korridor ist der systematischen Darstellung der deutschen Kultur jener Epoche gewidmet, in Porträten ihrer würdigsten Vertreter. Der glückliche Komplex philologischer Bildung mit kunstgeschichtlichem Wissen hat es Hermann Uhde-Bernays, der in dieser Abteilung seines Amtes gewaltet hat, ermöglicht, uns auf kleinem Raume da eine Menge von Anregung und Belehrung zu spenden.

Aber der eigentlich beherrschende Eindruck der ganzen Ausstellung sind die großen Bilder, welche Saal bei Saal füllen und auf das kritische Studium der Kunsthistoriker warten. Ob sich dabei wirklich Veränderungen der Begriffe oder nur Vermehrung der Kenntnisse ergeben werden, wird sich ja bald zeigen: auch wir werden in einigen Monaten von einem Kenner des Zeitalters eine einläßliche Studie veröffentlichen. Will man sich gleich eine Prophezeiung erlauben, so wird hauptsächlich der Name Ziesenis verstärkte Resonanz bekommen; für Graff und F. A. Tischbein, deren Werke auch auf dieser Ausstellung wieder wahrhaft herausleuchten, hat die vorjährige Leipziger Porträtausstellung Darmstadt vorgearbeitet.

Kommt man vom Schloß auf die herrlich gelegene Mathildenhöhe, so bietet sich dort wieder wie vor Jahren das Bild einer großen kunstgewerblichen Kraftanstrengung, zu der sich die Kolonie verbunden hat. Wenn auch gerade der mit alter Kunst eben Gesättigte an dieser oft etwas krampfhaften Neubegier nicht immer reines Wohlbehagen haben kann, wenn es auch insonderheit erstaunen muß, Hans Pellars wenig erfreuliche Malereien an so vorbildlicher Stelle zu sehen, so ist doch auch der Eindruck dieser Seite großherzoglichen Kunsteifers höchst imponierend. Es ist schön, daß wir einen Fürsten haben, der Altes schützt und Neues schirmt, der Kunst und Künstlern nicht befiehlt, sondern sie an sein Herz zieht. *G. K.*

## EIN NEUES MUSEUM MUHAMMEDANISCHER KUNST IN KONSTANTINOPEL

Von F. Sarre

Die hervorragende Stellung, die das Kaiserlich Ottomanische Museum in Konstantinopel unter den großen europäischen Museen einnimmt, beruht auf den hier vereinigten Denkmälern der antiken Kunst. Die prachtvollen Sarkophage aus Sidon, unter ihnen der sogen. Alexandersarkophag, begründen vor allem die Bedeutung des Museums und sind ein bleibendes Denkmal des genialen Hamdy Bey, der jene Schätze nicht nur entdeckt und geborgen, sondern ihnen auch unter den Schwierigkeiten des alten Regimes und unter großen persönlichen Opfern in dem schönen Gebäude auf der Serailspitze eine würdige Aufstellung gegeben hat. Weniger als die Denkmäler der antiken, altorientalischen und byzantinischen Epoche kommen die

islamischen zur Geltung; um so reizvoller ist der Rahmen, den Halil Bey, der jetzige Generaldirektor der Museen, der Bruder Hamdys, der muhammedanischen Kunst gegeben hat. Selbst ein glühender Verehrer der einheimischen Kunstübung und ein erfolgreicher Schriftsteller auf dem Gebiete der islamischen Archäologie, hat er in dem dem Antikenmuseum gegenüberliegenden Tschinili-Kiosk, einem Pavillon aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, eine Auswahl von guten Beispielen des gesamten muhammedanischen Kunstschaffens vereinigt. Diese Sammlung kommt in den fayencegeschmückten Räumen zu ganz eigenartiger Geltung. Aber die Bedeutung der islamischen Kunst vermag der Tschinili-Kiosk trotzdem nicht zum Ausdruck zu bringen, und man suchte bisher vergebens in der Hauptstadt der Vormacht des Islams und am Sitz des Kalifats ein umfassenderes Museum muhammedanischer Kunst.

Die jetzige jungtürkische Regierung hat diesem Mangel abgeholfen. Ohne daß viel von den Vorbereitungen in die Öffentlichkeit gelangte, hat sie binnen kurzer Zeit ein Museum ins Leben gerufen, das als die bedeutendste Sammlung muhammedanischer, speziell türkischer Kunst bezeichnet werden muß. Am 27. April, am Geburtstage des Sultans und Verfassungsfeste, wurde das Ewkaf-Museum feierlich der Öffentlichkeit übergeben. Der eigentliche Schöpfer ist der jetzige Scheich-ül-Islam und Ewkaf-Minister Hairi Effendi. Auf seine Anordnung hin hat man aus den Moscheen und sonstigen religiösen Gebäuden, nicht nur Konstantinopels, sondern auch der Provinzen, die Kunstwerke zusammengetragen. Man wird diese vielleicht etwas drakonisch scheinende Maßregel verstehen, wenn man weiß, wie gefährdet die Schätze bisher waren, wie viel durch Diebstahl, Vernachlässigung, Brand usw. zugrunde gegangen oder ins Ausland gelangt ist. Mit feinem Verständnis hat man die Örtlichkeit für das Ewkaf-Museum gewählt. Zu dem schönsten Baudenkmal der Stadt, der Suleimanieh-Moschee, dem Hauptwerke des berühmten Architekten Sinan, gehört eine Anlage, die ursprünglich als Armenküche gedient hat. Nicht unähnlich einem mittelalterlichen abendländischen Klosterhof zeigt das künstlerisch sehr fein komponierte Gebäude einen von alten Platanen beschatteten Säulenhof, den rings gewölbte Säle umgeben. Und wenn auch diese Anlage, die unwillkürlich an das Thermen-Museum in Rom erinnert, von ganz besonderem Reiz ist, so sind doch, das darf nicht verhehlt werden, die Lichtverhältnisse für ein Museum nicht gerade günstig. Man hat versucht, diesem Mangel durch künstliche (elektrische) Beleuchtung abzuhelfen; aber die ausgestellten Schätze werden wohl erst richtig zur Geltung kommen, wenn man sich entschließt, auf Kosten des Gesamteindrucks und ohne Rücksicht auf Pietät größere Lichtöffnungen zu schaffen, als die winzigen Fenster, die in möglichst unvorteilhafter Weise an den Längswänden, einander gegenüber, angebracht sind.

Die erste Stelle unter den ausgestellten Objekten nehmen die Teppiche ein. Man hat ungefähr 700 Stück bisher zusammengebracht. Ein großer Teil dieser aus den Moscheen stammenden Teppiche ist magaziniert und befindet sich in so schlechtem Zustande, daß sich eine Ausstellung aller Stücke schon aus diesem Grunde verbieten würde. Es handelt sich vor allem um anatolische Teppiche. Abgesehen von einem schönen persischen Seidenteppich (einem sogen. Polenteppich) und dem Fragment eines Vasenteppichs sind nur wenige Stücke vorhanden, die nicht in Kleinasien, Armenien oder in Syrien hergestellt sind. Der Fundort der Teppiche ist meist in der Landschaft gelegen, die auch das Stück hervorgebracht hat. So haben die Moscheen des östlichen Kleinasiens, der armenischen Gebiete, eine Reihe von jenen Teppichen geliefert, die wir uns gewöhnt haben, armenische zu nennen, und unter denen jene die bekanntesten sind, auf denen in Rautenfeldern das chinesische Motiv des Kampfes zwischen Drachen und Phönix in undeutlicher Zeichnung angebracht ist. Aus diesen Gebieten kommen auch einige interessante Teppiche, deren Muster, z. B. das Herati-Muster, unzweifelhaft östlich ist, die aber der Knüpfung nach auch in Vorderasien hergestellt sind und also als Nachbildungen von persischen Teppichen bezeichnet werden müssen. Zu den interessantesten Teppichen gehören die koloristisch und zeichnerisch so merkwürdigen Stücke aus der Moschee Ala-eddin in Konia, die mit ihren strengen geometrischen Mustern im Mittelfelde und mit den kufischen Schriftborten in der Umrahmung eine ganz besondere Stellung in der Geschichte des vorderasiatischen Teppichs einnehmen und wohl noch in das 14. Jahrhundert zu setzen sind. Ihnen schließen sich die verschiedenen Gattungen mit geometrischen Mustern an, die vom 15.—17. Jahrhundert in Anatolien, auch häufig für Europa, hergestellt wurden, und die durch charakteristische, teilweise ganz neue Beispiele in dem Museum vertreten sind. Es folgen die sogen. Uschak-Teppiche in ihren mannigfachen Variationen. Bisher im Handel selten zum Vorschein gekommen sind läuferartige Uschak-Teppiche, die, zum Gebrauch in den Moscheen bestimmt, eine Reihe von Gebetsnischen nebeneinander enthalten. Diese Teppiche stammen zum großen Teil aus der berühmten Moschee von Adrianopel, gleichfalls einem Werke des Sinan; die Bulgaren haben sich an ihnen während der Okkupation nicht vergriffen und sollen nur moderne Stücke entfernt haben. Bis zu den kleinasiatischen Gebetsteppichen des 19. Jahrhunderts hinab, die man nach der Provenienz als Kula, Giördes, Bergama, Ladik usw. bezeichnet, ist der kleinasiatische Teppich, zum Teil in besonders charakteristischen Exemplaren, vertreten, die das später so verschwommene Ranken- und Blumenmuster in klarer Zeichnung und seine Entstehung und Entwickelung erkennen lassen.

Besonders hervorzuheben ist die Gruppe von Teppichen, die wahrscheinlich in einer türkischen Hofmanufaktur hergestellt ist, und die in äußerst feiner seidiger Wolle auf rotem Grunde ein grün-gelbes Palmettenmuster in Verbindung mit den typisch türkischen Blumen, der Nelke, Tulpe und Rose, aufweist. Ein prachtvolles Exemplar dieser Gattung bildet die pièce de résistance in einem der Hauptsäle.

Zum Schluß sei der berühmte Gebetsteppich vom Grabe des mystischen Dichters und Gründers des Derwisch-Ordens Djelal eddin Rumi erwähnt. In seiner Grabmoschee in Konia aufbewahrt und ängstlich gehütet, war diese kostbare Reliquie bisher nur wenigen bekannt. Die gute Erhaltung dieses mit Gold und Silber durchwirkten und in braunen Tönen, der Farbe des Derwisch-Ordens, gehaltenen Seidenteppichs täuscht anfangs über das Alter; er dürfte nach der Zeichnung der Ranken im Gebetsfelde, das die Darstellung der Moschee von Mekka krönt, frühestens Ende des 16. Jahrhunderts in Persien hergestellt sein, also erst drei Jahrhunderte nach dem Tode des Djelal eddin.

Den Teppichen schließen sich die Stoffe würdig an. Vor allem die Mausoleen der Sultane haben neben prachtvollen Brokaten auch wohlerhaltene, aus den türkischen Seidenstoffen der Glanzzeit hergestellte Kostüme geliefert. Von besonderem Interesse sind die Röcke von Prinzen und Prinzessinnen, die teilweise im Schnitt nach europäischen Vorbildern gefertigt sind und z. B. an die Tracht der spanischen Infanten und Infantinnen des 17. Jahrhunderts erinnern. Daneben finden sich kostbare Stickereien und Wirkarbeiten, Meisterwerke des türkischen Kunsthandwerks. Hier hat auch jene mehr als Reliquie wie als Kunstwerk zu würdigende gelbe Seidenjacke Aufstellung gefunden, die der vor der Schlacht auf dem Amselfelde (1389) ermordete Murad I. als Talisman unter seiner Rüstung getragen hat. Das Gewand ist mit einer minutiös feinen Schrift, die den ganzen oder einen Teil des Korans wiedergeben soll, bedeckt. Diese Reliquie des Märtyrer-Sultans hat eine pikante Geschichte; sie wurde von einem im bulgarischen Heer dienenden Russen bei der Einnahme von Adrianopel aus der dortigen Moschee mitgenommen und von dem türkischen Botschafter in Wien zurückgekauft, nachdem das Beutestück vergeblich verschiedenen europäischen Museen und Sammlern angeboten worden war.

Neben den Teppichen und Stoffen beanspruchen die Manuskripte die höchste Beachtung. Bei meiner Anwesenheit, einige Tage vor der Eröffnung des Museums, war diese Abteilung noch nicht vollständig aufgestellt, so daß kein genauer Überblick des vorhandenen Materials gewonnen werden konnte. Es ist von einer geradezu erstaunlichen Fülle, und die Sammlung von Koranen steht vielleicht der Vizeköniglichen Bibliothek in Kairo an Bedeutung nicht nach. Von frühen, aus den ersten Jahrhunderten der Hedschra stammenden Pergamentkoranen mit kufischer Schrift und Goldornamenten habe ich freilich nur einige wenige Exemplare gesehen, dagegen sind die späteren Epochen in überwältigender Menge vertreten. Vor allem seien die in ihren Abmessungen gewaltigen Handschriften erwähnt, die aus den Bibliotheken der großen Moscheen Konstantinopels stammen; hinsichtlich der Erhaltung, der Feinheit der Schrift, ihrer Verzierungen und der Einbände, sind diese meist aus dem 16. bis 17. Jahrhundert stammenden Handschriften ohnegleichen. Auch eine Reihe von persischen Büchern mit vorzüglichen Miniaturen sind vorhanden.

Unter den sonstigen Kunstwerken seien einige wenige mittelalterliche Metallarbeiten mit Silber- und Gold-Tauschierung, sog. Mossul-Bronzen, ein paar Glaslampen, auch jüngerer Zeit, ferner sog. Damaskus-, Rhodos- und Kutahia-Fayencen zu nennen. Schöne Holzschnitzereien der mittelalterlich-seldschukischen Epoche, Türen und Sarkophage, sind aus dem Innern Kleinasiens, aus Konia und anderen Städten, gesandt worden. Daß charakteristische Beispiele der jüngeren, speziell türkischen Kunstindustrie, vor allem auch imposante Koranständer und andere Möbel mit Einlagen in Schildpatt und Perlmutter nicht fehlen, ist begreiflich; diese Gegenstände treten mit den Metallarbeiten des türkischen Rokoko, die in reicher Fülle vorhanden sind, hinter den vorerst erwähnten Schätzen in den Hintergrund. Speziell der kleinasiatische Teppich in seinen mannigfachen Variationen ist in dem neuen Museum in einer bisher nirgends vorhandenen Vollständigkeit zu sehen, und seine Entwicklung, die Entstehung der Muster, wird erst mit Benutzung des hier vorhandenen Materials recht verstanden und gewürdigt werden können.

Das neue Museum muhammedanischer Kunst in der türkischen Hauptstadt ist ein Zeichen der ernsten wissenschaftlichen Bestrebungen in der modernen Türkei. Abgesehen von dem schon genannten Schöpfer des Museums, dem jetzigen Ewkaf-Minister, sind unter den Mitgliedern des Organisationskomitees vor allem der Deputierte Konstantinopels Ismed Bey, ferner der Direktor Hakki Bey und der Architekt Kemal Bey zu nennen.

## DENKMALPFLEGE

**Vom Freiberger Dom.** Die Kgl. Kommission für die Erhaltung der Kunstaltertümer im Königreich Sachsen hat sich neuerdings wieder für den Ausbau der Westfront des Freiberger Doms nach dem letzten Entwurf des Architekten Bruno Schmitz in Berlin ausgesprochen. Vor Jahren hatte die Kommission schon ausgesprochen, daß der Turm im Stadtbilde Freibergs entschieden fehle. Dann änderte die Kommission unter dem Einflusse des neu eingetretenen Mitglieds German Bestelmeyer ihre Ansicht, indem sich die Mehrheit gegen den Ausbau des Doms aussprach. Nun ist sie wieder zu ihrer ursprünglichen Ansicht zurückgekehrt. Voraussichtlich wird nun die sächsische Regierung die Lotterie bewilligen, die nötig ist, um die Mittel für den Freiberger Dombau zu beschaffen. Der Sieg des Entwurfs von Bruno Schmitz bedeutet zugleich einen Sieg der modernen Anschauung auf dem Gebiete der Denkmalpflege, daß alte Baudenkmäler nicht in sklavischer Nachahmung der alten Stile, sondern im Geiste der jeweiligen Zeit ergänzt und erneuert werden sollen.

## AUSSTELLUNGEN

**Große Berliner Kunstausstellung.** Von den großen Jahresausstellungen der Glaspaläste in einer Kunstzeitschrift zu berichten, würde sich beinahe erübrigen, da das Bild seit der Gründung der Sezessionen von Jahr zu Jahr sich kaum verändert. Und es ist auch nicht möglich, den 3000 Nummern, die der Katalog zählt, im Rahmen eines kurzen Referates nur annähernd gerecht zu werden. Trotzdem wäre der Versuch einmal lohnend. Es sollte einmal im einzelnen gezeigt werden, welche Summe von Unkunst hier aufgestapelt wird, und wenn eine Bewegung zugunsten

der Errichtung eines neuen und noch größeren Ausstellungspalastes in Berlin im Gange ist, so wäre es doppelt wichtig, immer von neuem zu betonen, daß wir kleine Ausstellungen brauchen, und daß für die großen Kunstmärkte, die wirtschaftlich notwendig sein mögen, weder Kommissionen noch gar die Regierung bemüht werden sollte. Es nimmt Wunder, zu hören, eine wie große Zahl von Kunstwerken durch die Jury zurückgewiesen wurde. Angeblich besteht der Plan, eine Ausstellung dieser Refüsierten zu veranstalten, und es wäre nicht uninteressant, auf diese Weise einen Einblick in die Arbeitsmethode der Ausstellungsleitung zu erhalten. Denn es ist schwer denkbar, daß das Niveau sogenannter Kunstwerke noch tiefer hinabreichen kann, als es an nicht wenigen Stellen in dem Berliner Glaspalaste der Fall ist.

Aber die Tropfen dieses Meeres zu zählen, ist ein aussichtsloses Beginnen, und es soll hier nur kurz von seinen geographischen Umrissen die Rede sein. Denn wie immer, so versuchte man auch diesmal, durch Sonderveranstaltungen in das Chaos einige Gliederung zu bringen. Es gibt eine historische Abteilung, einen Raum für Monumentalmalerei, eine Ausstellung dekorativer Plastik, eine große Sonderausstellung von Aquarellen und Pastellen und eine Reihe von Kollektionen einzelner Künstler. Das klingt alles recht schön. Aber auch diese Einzelveranstaltungen beginnen bereits zu überwuchern, und vor allem ist keine von ihnen sorgfältig genug vorbereitet und sinnvoll durchgeführt. Es ist vielleicht noch verfrüht, aber der Gedanke ist trotzdem nicht schlecht, rückschauend die Kunst der Zeit Wilhelms I. zu zeigen, wie es hier versucht werden sollte. Aber der eine Saal bedeutet kaum einen ersten Anfang, denn gerade das Beste fehlt. Ein paar Kleinigkeiten von Menzel helfen hier so wenig wie drei köstliche Pastelle von Degas in der uferlosen Pastell- und Aquarellausstellung, die wirklich nur zeigen kann, wie eine solche Übersicht nach technischen Gesichtspunkten nicht aussehen darf. Der zufällige Bestand der Jahresproduktion ist das gegebene Material jeder Künstlerausstellung. Er bedingt die Schwierigkeit einheitlicher Gestaltung eines überschaubaren Ganzen. Um diesem Übel zu entgehen, wurden zuerst vor allem in Dresden die systematischen Abteilungen eingefügt. Man versteht deren Sinn aber schlecht, wenn man sie wie hier wieder nur ein Meer im Meere sein läßt. Aus Dresden stammt auch der Gedanke des Saales für Monumentalmalerei. In Berlin ist der schmale, lange Raum so ungeeignet wie nur möglich dafür, die flache Einlassung der Bilder mit dem kleinlichen Ornament als Rahmen höchst ungünstig, — und vor allem fehlt jedes wahrhaft monumentale Kunstwerk. In Dresden zeigte man Hodler. Hier hat man bestenfalls einen Egger-Lienz und andere Abkömmlinge Hodlers, dessen übrigens verderblichem Einflusse man nicht selten in dieser Ausstellung begegnet. Von der Abteilung für dekorative Plastik ist nur zu sagen, daß sie eine Fülle von Gegenbeispielen enthält. Es bleiben die Sonderausstellungen einzelner Künstler, von denen die besten, wie A. von Brandis und Max Clarenbach, mit zwei ausgewählten Proben ihrer sattsam bekannten Art besser vertreten gewesen wären. Carl Albrecht, Paul Schad-Rossa, Carl Kappstein, Louis Douzette sind die Namen der übrigen. Man mag Albrechts gefälligen Bildchen nicht jeden Reiz absprechen. Schad-Rossas aufdringliche Modernität ist nicht besser als Douzettes Mondscheinbilder.

Und der ausgezeichnete Techniker der Lithographie, als der Kappstein bekannt ist, wird durch eine so große Zahl seiner schwächlichen Bildchen nur kompromittiert. Es bleibt schließlich Friedrich Pautsch, für dessen Tätigkeit an der Breslauer Akademie die etwas gewaltsame Routine seiner Bilder aus dem polnischen Volksleben nicht gerade das Beste verheißt.

Man ist geneigt, der Sezession manche Sünde zu verzeihen, wenn man einmal wieder in Moabit die Säle durchwandert hat. Traurig ist nur, zu denken, daß diese Ausstellung noch immer als einzig offizielle Veranstaltung der Reichshauptstadt gilt. Und an einem der Bilder prangt auch bereits die Tafel: angekauft von der Stadt Berlin. Wenn die zukünftige Galerie der Stadt aus dieser Quelle gespeist werden soll, wird es auch um sie nicht zum besten bestellt sein. *G.*

In den **Berliner Kunstsalons** macht sich die sommerliche Stimmung langsam bemerkbar. Eine Hodler-Ausstellung bei Cassirer will selbst nicht mehr ganz voll genommen werden. Sie bringt meist Kleinigkeiten oder zufällige, ältere Werke, die großenteils auch hier schon bekannt sind, und gibt keinen Anlaß, aufs neue von Hodlers Kunst zu berichten. Bei Gurlitt sieht man Proben von Pechstein, Heckel, Schmidt-Rottluff, die nun zu den Künstlern des Hauses zählen. Unter den neuen Erscheinungen sei nur Alfred Kirstein erwähnt, der lange in Paris gearbeitet hat und nun zum ersten Male mit einer Reihe von Landschaftsbildern an die Öffentlichkeit tritt. Die Lehren des Matisse sind hier fruchtbar geworden. Die gewählte Palette starker, reiner Farben ist fast allzu bewußt zum Prinzip erhoben, und das Streben zur Fläche führt dicht an die Gefahr des Ornaments. — Im Künstlerhause ist der Nachlaß des im vorigen Jahre verstorbenen Stuttgarter Akademieprofessors Carlos Grethe ausgestellt. Er stammte aus Belgien, und als Künstler ist er — nicht nur im Stoffgebiet — seiner Heimat treu geblieben. Er war ein Spezialist des Seebildes, oder genauer gesagt, der Meeresküste und ihrer Bewohner. »Erst der letzte Sommer hätte den gewaltigen Könner zum großen sichern Stil geführt«, sagt das Vorwort des Kataloges. Man darf den Satz unterschreiben, insofern tatsächlich diesem Leben das endgültige Vollenden fehlte. Aber einen gewaltigen Könner sollten auch seine besten Freunde den bescheidenen Maler nicht nennen. Ist ihm, dem Spezialisten des Meeres, doch nicht einmal eine ganz überzeugende Wiedergabe des flüssigen Elementes gelungen, und es fehlt seinen Arbeitern und Schiffern die Kraft einer sicheren Zeichnung. *G.*

Zum siebenzigsten Geburtstag **Albert von Kellers** hat die Galerie Caspari in München eine über achtzig Stücke umfassende Ausstellung von Werken aus den verschiedensten Perioden organisiert. Ein restlos vollkommenes Bild vom Schaffen dieses Malers gibt diese Ausstelluug trotz ihres großen Umfangs nicht; gewisse Seiten der Produktion Kellers kommen nicht zum Vorschein. Andererseits erscheint die große Mühe, die hier aufgewandt worden ist, wohl zu zwei Dritteln als verlorene Anstrengung. Wenn es in München auch als eine krasse Ketzerei gilt, so muß es doch gesagt werden: in dieser großen Jubilarausstellung sind die Qualitäten verhältnismäßig dünn gesäet — das relativ wenige Gute erstickt beinahe in einer Masse von Wertlosem, ja direkt über jeden Ausdruck Schlechtem. Und da mag leider allerdings zutreffen, daß die Proportion zwischen Gutem und Schlechtem, die in dieser Ausstellung zutage kommt, im großen Ganzen die wirkliche Proportion zwischen Gutem und Schlechtem im Oeuvre Kellers treulich spiegelt. Es handelt sich wohl leider nicht um ein Mißverhältnis in der Ausstellung, sondern in der Produktion des Malers selbst. In der ganzen großen Ausstellung zähle ich kaum ein Dutzend Bilder, die mir künstlerisch belangreich zu sein scheinen. Ich will die wichtigsten namhaft machen (es handelt sich ja um Dinge, die kunstgeschichtlich zum Teil ziemlich bekannt sind und soweit für die Leser dieser Zeilen wohl eine bestimmte Vorstellung bedeuten): die »Sänfte« aus der Sammlung der Gräfin

Alberti, das Bildnis des Herrn von Huhn (mit dem geteilten roten Bart), eine kleine Ansicht aus Venedig aus dem Besitz der Gräfin Alberti, ein Porträt der Frau von Keller, die »Akanthusbank«, das »Residenztheater«, eine Bildnisstudie aus der Galerie Wirth-Lindemeyer, die verschiedenen Versionen der »kleinen Pariserin«. Ein großer Teil des ganzen Restes erscheint mir künstlerisch ganz nichtig. Namentlich die letzten Sachen — Bildnisse der Ellen Richter und andere pseudophantastische oder quasielegante Damenbildnisse — sind malerisch so entsetzlich roh, daß sie überhaupt außerhalb jeder Debatte stehen. Roh im rein materiell-malerischen Sinn. Denn von einer ins Geistige gekehrten malerischen Übersetzung der Wirklichkeit ist bei Keller überhaupt nie die Rede gewesen: trotz allen Bonmots und allem Spiritismus und aller angeblichen Psychologie. Auch die guten Sachen sind fast ausnahmslos in einem materiellen Sinn malerisch qualifiziert. Sie bestechen irgendwie physisch, nicht im höheren Sinne künstlerisch. Sie bestechen durch die Pracht ihres Emails. Nur ganz selten hört man Geistiges herausklingen: in einigen frühen Damenbildnissen, die den äußeren und den inneren Reiz der Miniatur haben, und in den — bezeichnenderweise unterschätzten — landschaftlichen Sachen, in denen Keller in glücklicher Entfernung von jeder brillanten Absicht einfach eine reine Anschauung und ein schönes Naturgefühl von leiser, angenehm verschlossener Lyrik ausspricht. Die halb spiritistischen Kreuzigungsvisionen sind in ihrer beabsichtigten Geistigkeit unerträglich, die neuesten Bildnisse und Akte kümmerlich oder gewöhnlich. Man begreift kaum, wie Keller dahin kommen konnte. Die Vollendung der Logik seiner ursprünglichen Begabung hätte zwar immer nur Begrenztes geben können: kleinmeisterlich Genremäßiges mit einem Stich ins Galante, Boudoirmäßige, ins pikant Witzige. Feine gemalte Konversation. Aber nicht einmal diese Logik scheint in seinem Oeuvre vollendet. Sie ist zugunsten von Ansprüchen preisgegeben, die — wie das Visionäre in einer gewissen Periode Kellers — weit über seine Möglichkeiten hinausgehen und darum im höchsten Maß kläglich wirken, oder die — wie die Bildnisse der späteren Zeit — einfach das konventionelle Bedürfnis decken und einen gesellschaftlichen Ruhm, aber nicht den Ruhm des wahren Künstlers eintragen. Hier liegt wohl überhaupt das letzte Problem dieser Malerei. Ich habe den Eindruck, daß hier ein Talent, dem feine Möglichkeiten versprochen waren, unter dem unseligen Einfluß gesellschaftlicher Konventionalität zugrunde ging. Ich spreche diesen Gedanken und meine Abneigung gegen den größten Teil dieser Malerei hier um so entschiedener aus, als diese Ausstellung in München aufs neue genau so Überschätzungen des Malers hervortreibt, wie es das neue Kellerkabinett in der Neuen Pinakothek getan hat. *W. H.*

**Magdeburg.** Die Aprilausstellung des **Kunstvereins** machte vor allem mit den neuesten Schöpfungen Ludwig v. Hofmanns bekannt, die deshalb besonders interessant sind, weil man deutlich sieht, wie der Künstler sich bemüht, mit dem Stil der neuesten Kunstrichtung gleichen Schritt zu halten. Daß er dabei viel von seinem Wesen aufgeben mußte, was dem Beurteiler seiner Kunst bis jetzt sympathisch anmutete, ist nur natürlich. Wenn auch die Bestrebungen der Jüngeren der Art Ludwig v. Hofmanns in manchem entsprechen mögen — bei einer stilisierenden Einfachheit die starke Vorliebe für die menschliche Figur in ihren mannigfachen Bewegungen und Stellungen, das Weglassen jedes Details und die nur andeutungsweise Wiedergabe des Schauplatzes und der Landschaft —, so liegt doch in diesem bewußten Anpassen an eine andere Kunst eine große Gefahr. So sind denn auch die neuesten Werke v. Hofmanns nicht alle gleichwertig, in einigen streift er bedenklich das Kunstgewerbliche, in anderen jedoch — ich möchte nur die Hirten mit der Herde, die hohe Welle und den Wettlauf der Knaben am Strande besonders erwähnen — erscheint er von großer Kraft und alter Meisterschaft. Von Erich Buchwald-Zinnwald war eine ganze Kollektion seiner Landschaften zu sehen, die fast sämtlich das gleiche Thema, die Ebene mit ganz wenigen einfachen Häusern und dürftigen Bäumen, behandeln. Geht in einigen Bildern die Einfachheit fast bis zur prosaischen Nüchternheit, so berührt doch die Beherrschung der Technik, die mit breiten und flüssigen Pinselstrichen arbeitet, sehr sympathisch. Der letzte Saal war der modernen Graphik eingeräumt, die mit Cézanne, James Ensor und Munch anfangend hauptsächlich die Werke unserer Jüngsten, wie Scharff, Oppenheimer, Nolde, von dem letzteren war ein prachtvolles Selbstbildnis zu sehen, zeigte. Es fiel auf, war aber doch gewiß nicht zufällig, daß diejenigen von den Jüngsten, die man zurzeit am meisten nennen hört, Kandinsky, Picasso und auch Pechstein, am schwächsten wirkten. Aus der sonstigen reichen Fülle des Dargebotenen möchte ich nur einige hervorheben; Derain, dessen reizvolle Blätter an die frühen deutschen Stecher des 15. Jahrhunderts denken lassen, Henry de Groux, der in der Wucht seiner Dramatik an Delacroix und in dem symbolischen Gehalt an Rops u. a. erinnert, Cuno Amiet, von dem ein paar feine Porträts zu sehen waren.

**London.** Der **Burlington Fine Arts Club** eröffnete vorige Woche eine Ausstellung von Gemälden der venetianischen Schule, welche als Nachtrag zu der im vergangenen Jahre daselbst abgehaltenen Ausstellung zu betrachten ist. Eine eingehende Besprechung dieser Ausstellung durch G. Gronau wird demnächst in der »Zeitschrift für bildende Kunst« veröffentlicht werden, wir können uns daher hier auf diese kurze Note beschränken.

## SAMMLUNGEN

**London.** Der soeben vom **Victoria and Albert-Museum** veröffentlichte Bericht über die wichtigsten Neuerwerbungen des Museums im vergangenen Jahre zeigt, daß trotz der lächerlich unzulänglichen Summe, die jährlich vom Parlament zum Ankauf von Kunstgegenständen bewilligt wird, das Wachstum der in South Kensington angehäuften Kunstsammlungen keineswegs beschränkt wird. Der Patriotismus von Privatleuten, Vereinigungen und Instituten jeglicher Art bietet reichlichen Ersatz für den von der Regierung bewiesenen Mangel an Kunstinteresse. Die bloße Aufzählung und Beschreibung der in dem erwähnten Berichte notifizierten Neuerwerbungen umfaßt 89 Quartseiten, und die Liste der Spender während des Jahres 1913 enthält nicht weniger als 268 Namen.

Bei weitem die bedeutendste Neuerwerbung war das vom National Art Collections Fund gestiftete Paar von lebensgroßen chinesischen Marmorfiguren aus der Ming-Periode, ähnlich den Figuren, welche vor den Gräbern der Ming-Kaiser in Changping Spalier bilden. In europäischen Museen ist kaum ihresgleichen zu finden. Die Figuren stellen zwei koreanische Mandarinen vor, mit zylinderförmigen Hüten bedeckt, der eine mit einer Kassette, der andere mit einer Papierrolle auf beiden Händen in Brusthöhe ruhend. Die Behandlung der mit Ornamenten und Blumen in Relief geschmückten Bekleidung erinnert an die zur selben Zeit in Florenz und Venedig ausgeführten Arbeiten.

Höchst wichtig sind auch zwei Tufastatuen von sitzenden Figuren mit je einem offenen Buche im Schoße, und mit Überresten einstiger Bemalung. Sie stammen offenbar aus dem veronesischen Distrikt und dürften aus dem

14. Jahrhundert datieren. Ähnliche Figuren sind nur im Museo Civico in Verona und anderwärts in der Stadt und Umgebung von Verona zu finden. Die Behandlung der Kostüme erinnert an die große Reiterstatue des Can Grande della Scala.

Unter anderen Neuerwerbungen der Architektur- und Skulpturabteilung sind ferner zu erwähnen: sechs Stukkoreliefs aus der Alhambra in Granada; eine englische geschnitzte Holzpforte aus dem 16. Jahrhundert, aus Ipswich; eine lebensgroße tirolische Madonnenfigur aus dem 16. Jahrhundert; ein nordostitalienisches Madonnenrelief aus der romanischen Epoche, etwa gegen Ende des 12. Jahrhunderts; eine weiße Marmorbüste eines Negerknaben, wahrscheinlich von L. J. Roubillac; ein Marmorprophet von dem Altar des Kölner Domes; eine schöne große Holzfigur des hl. Georg, süddeutsche Arbeit; eine Sammlung koptischer ornamentaler Steinarbeiten aus Saqqara und zwei chinesische Steinfiguren, Bodhisattvas, wahrscheinlich aus der Zeit der Wei-Dynastie (A. D. 386—549).

Fast ebenso reichlich ist der Zuwachs der Keramikabteilung, in der, von englischen Töpfereien abgesehen, ein paar schöne Stücke Frankenthaler Porzellan, ein Fürstenberger Ansichtsbrett und eine ganze Anzahl von Stücken von Han- und Sung-Töpfereien, Ming-Porzellan und koreanischen und persischen Keramiken zu erwähnen sind. Die Erwerbungen von Zeichnungen und Drucken waren zu umfangreich und in den Einzelheiten zu unbedeutend, um hier aufgezählt zu werden.

Von außerordentlicher historischer Wichtigkeit sind die stofflichen Neuheiten des Museums. Da ist vor allen Dingen die selten umfangreiche Sammlung von Kostümen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, welche dem Museum von der Firma Harrod geschenkt wurde. Einzelne Stücke gehen bis zur Zeit Jakobs I. zurück; aber der Hauptreichtum dieser Sammlung besteht aus Kostümen der Zeit von Hogarth bis Lawrence. Die Schuhe repräsentieren die Entwicklung von fünf Jahrhunderten. Der wichtigste Ankauf in dieser Abteilung war eine Serie von Petit-point-Wandgehängen, darunter ein herrliches und ganz ungewöhnlich großes Stück aus der Zeit der Königin Elisabeth.

Daß die Buch-, Möbel-, Metall- und Holzabteilungen nicht vernachlässigt wurden, versteht sich von selbst. Auch die in einem Spezialgebäude untergebrachte indische Abteilung erfreut sich reichlichen Zuwachses. Dieses indische Museum verdankt der Großmütigkeit des Herrn Imre Schwaiger eine Sammlung von 34 Reliefs und Architekturdetails der Graeco-Buddhistischen Schule von Gandara (50 v. Chr. — 250 A. D.). Sie sind sehr fragmentarisch und haben durch Wetter und Zeit viel gelitten, aber genügend gut erhalten, um den klassisch griechischen Einfluß auf zentralasiatische Kunst klarzumachen.

**London.** Die Gräfin von Carlisle, derem Patriotismus die **National Gallery** schon die »Anbetung der Könige« von Mabuse, sowie sieben andere wichtige Bilder (darunter ein Cranach, eine Rubens-Landschaft und ein Mazo-Bildnis) verdankt, hat diesen Gaben das von Rubens um 1629—30 gemalte Bildnis des Grafen von Arundel zugefügt. Das Bild war bisher auf ihrem Landsitze, Castle Howard.

## VERMISCHTES

Der **Berliner Opernhausneubau** wird nunmehr nach Ludwig Hoffmanns Plänen begonnen werden, nachdem die erste Baurate durch das Abgeordnetenhaus in dritter Lesung doch noch bewilligt worden ist. Wir betonten hier bereits nach der Ablehnung in der zweiten Lesung, daß kaum zu hoffen sei, dieses Hin und Her zwischen Akademie und Ministerium, Abgeordnetenhaus und — Hoffmann werde ein ganz großes Kunstwerk zeitigen. Der Kompromißbau, der auf diesem Instanzenwege bestenfalls hätte entstehen können, wäre schwerlich Hoffmanns Bau überlegen gewesen. Aber wer einmal hoffte, daß Knobelsdorffs Opernhaus und Schinkels Schauspielhaus, den Berliner Theaterbauten des 18. und 19. Jahrhunderts, in dem neuen Opernhaus ein würdiges Seitenstück entstehen würde, darf einer Enttäuschung entgegensehen.

## LITERATUR

**Emmanuel Fougerat,** *Hans Holbein.* Paris, Librairie Félix Alcan. 1914.

Noch immer ist Woltmanns längst veraltetes Holbeinbuch nicht durch eine moderne Biographie des Meisters ersetzt. Neben der ungeheuren Sintflut der Dürerliteratur nehmen sich die Schriften über Holbeins Leben und Werk noch recht bescheiden aus, und während eine Reihe wichtiger Aufschlüsse Dürers Schaffen in ein helleres Licht rückt, ist Holbeins Bedeutung noch kaum mit Worten umschrieben worden. Darum nimmt man erwartungsvoll jedes neue Buch über den Meister zur Hand, und der kleine Band der Serie »Art et Esthétique« glaubt sich selbst damit am besten zu empfehlen, daß ein Porträtmaler sein Autor ist, »der nun einmal dem Publikum mitteilen wird, was er sonst nur dem Ohr eines Kameraden bei einem Museumsbesuch anzuvertrauen pflegt.« Aber es wird auch in diesem Buche kein Geheimnis enthüllt. Die bekannten Daten werden mitgeteilt und zwischenhinein bewundernde Beschreibungen der Bilder gegeben. Schließlich legt man das Buch aus der Hand mit der Frage, ob dazu wirklich ein Maler die Feder bemühen mußte, denn in seinem Werk erkennt man nicht viel mehr als einen Dilettanten der Kunstgeschichte. Und füglich bezweifelt man, ob Emmanuel Fougerat der rechte Mann sei, uns Holbeins Größe begreifen zu lehren, wenn man liest, daß er in dem Basler Familienporträt das ganze Ideal Henners verwirklicht findet, alles, worum dieser sich solange bemüht habe. Es ist kein Druckfehler, der Name ist zweimal wiederholt: »notre délicieux Henner«. *Glaser.*

**Hermann Schmitz,** *Katalog der Glasgemälde im Berliner Kunstgewerbemuseum.* Berlin, Julius Bard, 1913.

Der neue Berliner Katalog beschließt die Reihe der Glasgemälde-Kataloge, die in den letzten Jahren erschienen sind, und ist, sowohl was Umfang wie Inhalt anbelangt, der bedeutendste. In zwei großen reichausgestatteten Bänden werden nicht nur die Mehrzahl der im Berliner Museum vorhandenen Stücke in vorzüglichen Abbildungen vorgeführt, sondern daneben auch eine große Menge anderer Werke in Museen und Kirchen in dem einführenden Teil, der einen sehr umfangreichen Abriß der Geschichte der Deutschen Glasmalerei bringt. Es wird für jeden, der sich nicht speziell mit dem Thema befaßt hat, eine große Überraschung gewesen sein, zu sehen, welch ungeheures Material bisher der Forschung fast verborgen geblieben ist. Nicht nur für die Geschichte der Glasmalerei sind hier bedeutende Resultate gewonnen, sondern auch verwandte Gebiete der Malerei und der Graphik werden aus der Arbeit von Schmitz einen großen Gewinn ziehen, nachdem hier an der Hand eines umfangreichen Vergleichmaterials die nahen Beziehungen, die zwischen all diesen Zweigen der Kunstgeschichte bestehen, ad oculos demonstriert worden sind. In der romanischen und gotischen Periode sind die Glasmalereien neben den Wandgemälden ja die wichtigsten Zeugen alter Malkunst, und noch im 15. Jahrhundert sind sie zur Ergänzung der Tafelmalerei so wichtig, daß man sich wundert, wie wenig sie bisher von den Spezialisten für Malerei beigezogen worden sind. Woran eigentlich schon wegen der urkundlichen Belege nie gezweifelt werden durfte, das hat eine neue Bestätigung erfahren:

daß die Tafel- und Glasmalerei in der Spätgotik aufs engste mit einander verbunden sind. M. E. liegt der Wert des Schmitzschen Kataloges in erster Linie in dem einführenden Band, der dem Bearbeiter eines Glasgemälde-Kataloges notwendig erscheinen mußte, da ihn vermutlich nur zu oft bei der Bestimmung der im Museum vorhandenen Stücke die vorhandene Literatur im Stiche ließ. Was ihm besonders als Verdienst angerechnet werden muß, ist, daß er zum ersten Male eine großzügige Gruppierung und Zusammenstellung nach Schulen unternommen hat, die bisher niemand konsequent durchzuführen den Mut besaß. In 26 Kapiteln werden behandelt die romanischen Glasmalereien, die Werke des Übergangsstils und die Erzeugnisse der gotischen Glasmalerei im Süden und im Norden von Deutschland, sowohl die monumentalen Werke als auch die Erzeugnisse der Kabinettmalerei mit Einschluß der Schweiz. Sehr ausführlich ist die niederrheinisch-kölnische Gruppe bearbeitet, dann hat Schmitz auch den Rundscheiben seine Aufmerksamkeit zugewandt, von denen das Berliner Museum allerdings eine Anzahl von Hauptstücken besitzt. Die interessantesten davon sind neben den niederrheinischen und holländischen die Scheiben, die sich um die Person des Hausbuchmeisters gruppieren, eigentümlich schon durch ihre Vierpaßform und merkwürdig auch dadurch, daß sie anscheinend in Nürnberg gefertigt wurden. Es ist das Verdienst Schmitz', eine ganze Serie von solchen Scheiben in- und ausländischen Museen zusammengestellt zu haben, die das Werk des Hausbuchmeisters ungeahnt erweitern. Auch die Nürnberger Renaissance-Scheiben, an denen das Berliner Museum besonders reich ist, wurden wesentlich bereichert. Sehr interessant ist die von Schmitz zusammengestellte Gruppe von Glasmalereien, die durch die Verglasungen in der Klosterkirche zu Königsfelden bestimmt werden, und zu denen auch Werke in Niederhaslach und Regensburg gehören. Die Datierung dieser Gruppe in Übereinstimmung mit Lübke nach dem Jahr 1350 besteht meines Ermessens vollständig zu Recht — ich setze mich damit in bewußten Gegensatz zu einem anderen Referenten, der mit Lehmann eine frühere Datierung annimmt —, doch bedarf es noch näherer Forschungen, wo eigentlich der Ursprung der Werkstatt zu suchen ist. Die sehr bedeutenden Bildfenster im Chor des Regensburger Doms, die von Wernt Auer gestiftet worden sind, scheinen mir in diesem Zusammenhang einer Beachtung wert. Von ganz besonderer Wichtigkeit ist der Zusammenhang des Franciskuszyklus in Regensburg und Königsfelden. Er illustriert, was wir gerade für diesen Fall historisch beweisen können, wie speziell die Minoritenklöster die Ausbreitung der Glasmalerei beförderten. — Ich hoffe, bald nähere Angaben darüber veröffentlichen zu können.

Der eigentliche Katalog des Schmitzschen Werkes ist sehr kurz gefaßt und gibt neben der Schulbestimmung nur Angaben über den dargestellten Gegenstand, Erhaltung, Größe usw. Die Beschreibung der Farbe, die für einen Glasgemälde-Katalog unerläßlich ist, ist in den Text des geschichtlichen Teils verlegt, wo auch die Werke näher beschrieben und mit Anhaltspunkten über die Stifter und dergl. versehen sind. Ich bin der Ansicht, daß diese Trennung dem Werk nicht zum Vorteil gereicht, zum mindesten die praktische Handhabung sehr erschwert, man muß jetzt an zwei Stellen nachsuchen, wenn man sich über ein Stück orientieren will. Von den nichtabgebildeten Stücken, die auch in der Einleitung nicht beschrieben werden, gibt der resümierende Katalogteil doch eine zu unbestimmte Vorstellung. Naturgemäß wird auch manche Datierung korrigiert werden müssen, aber das will schließlich nicht viel besagen bei der Menge von neuen Ergebnissen und neuen Anhaltspunkten, die das Schmitzsche Werk gebracht hat.

Zum Schluß möchte ich noch einige Berichtigungen und Ergänzungen anmerken, die mir beim Studium des Werkes aufgefallen sind, und zwar nur solche, die direkt oder indirekt mit den Glasgemälden des Museums selbst in Zusammenhang stehen. Zunächst eine Kleinigkeit:

Abb. 261, ein Riß auf der Bibliothek der Berliner Kgm. Das Wappen ist nicht das der Pirkheimer, sondern das der Pirkel, wie auch das große seit alters auf Pirkheimer gedeutete Wappen im Münchner National-Museum dem Gewandschneider Hans Pirkel zugehört. Näheres darüber wurde von Emil Reicke im Wiener Jahrbuch 1911/12 S. 228 festgestellt.

Abb. 19, ein Stück der Regensburger Chorfenster, die Schmitz in das letzte Drittel des 13. Jahrhunderts setzt, ist später zu datieren. Die Fenster des Chorpolygons im Regensburger Dom sind jedenfalls nach 1300 enstanden, wie auch die alten Historiker des Doms nicht ohne Grund behaupteten. Ich glaube durch eingehende Untersuchungen des Bauwerks und der Stifterfiguren sicher nachweisen zu können, daß die ganze erste Gruppe der Regensburger Glasmalereien, zu denen das Stück gehört, hauptsächlich in der Zeit von 1310—1325 entstanden ist. Gerade das Fenster, aus dem die Abbildung genommen wurde, gehört nicht zu den frühesten Arbeiten. Danach dürfte auch das Glasgemälde des Kunstgewerbe-Museums Abb. 20, das noch etwas später ist, keinesfalls vor 1330 entstanden sein. Es hat, scheint mir, viel Ähnlichkeit mit einem Glasgemälde in Graz (Abb. bei Geyling u. Löw, Meisterwerke der kirchl. Glasmalerei Tf. 48). Ich glaube, daß das ganze Kapitel IV: »Übergangsstil im Südosten Deutschlands« einer Revision bedarf. Auch die Bemerkung zu dem Katharinenfenster des Regensburger Doms, das zur Königsfelder Gruppe gehört: Nach 1380, ist zu rektifizieren. Durch die Figur eines Stifters glaube ich mit großer Sicherheit beweisen zu können, daß diese Fenstergruppe vor 1364 entstanden ist.

Abb. 222/223 Folge von Breu-Scheiben: Werke der Barmherzigkeit. Von der Scheibe Nr. 223 existiert eine Wiederholung im Museum Ferdinandeum zu Innsbruck, und hier findet sich auch die ausgeführte Scheibe nach dem Riß Abb. 222 im Berliner Kupferstich-Kabinett, die zur selben Serie gehört. Das Thema I. Breu der Ältere und der Jüngere ist übrigens noch lange nicht erschöpft. Begegnet schon die Abgrenzung der Arbeiten von Vater und Sohn Schwierigkeiten, so kompliziert sich die Sache dadurch, daß vielfach Risse des alten Breu später kopiert worden sind. Das beweisen auch die vielfach erhaltenen Zeichnungen, die oft Nachzeichnungen sind, vor allem der große Zyklus im Berliner Kabinett und dazu eine Anzahl von Zeichnungen im Germanischen Museum, die ich nicht für Originale halte. Auch die Zeichnung in München (coquinaria) zum Dresdener Zyklus ist keinesfalls Original. Dieser Zyklus scheint mir außerordentlich spät, was vor allem die Umrahmung beweist, die gleichzeitig ist, aber auf die Periode um 1550 deutet. Wie es sich mit der Darmstädter Scheibe (mercuria) verhält, die technisch mit der Dresdener Ähnlichkeit zu haben scheint, entzieht sich meiner Kenntnis. Die Berliner Scheibe, die nach dem Münchener Breu-Zyklus kopiert ist, hat ein Pendant in Salzburg; beide gehören sicher zur gleichen Serie und zeichnen sich durch die derbe Behandlung aus, die auch die Saturnus-Scheibe in Berlin und die Urias-Scheibe in Salzburg charakterisiert. Diese steht den sicheren Arbeiten des jungen Breu sehr nahe, so daß alle die erwähnten Stücke mit großer Wahrscheinlichkeit dem Sohn zugeschrieben werden können. Die »Werke der Barmherzigkeit« sind in der Technik verschieden davon, erinnern in der Zeichnung mehr an den alten Breu, sind aber salopper ausgeführt als die sicher ihm gehörenden Stücke.

Abb. 265 Rechteckscheibe nach einem Entwurf der Dürer-Schule. Der Riß zu dieser Scheibe befindet sich im Museum zu Budapest. Er hat wirklich sehr nahe Verwandtschaft mit Springinkleer.

Die Serie Abb. 280/83 gibt zu Bemerkungen Anlaß durch das hübsche Jagdbild mit dem lustig zu Pferd dahinsprengenden Reiter. Die Scheibe ist auf Grund eines Risses — mit stark verändertem Hintergrund — hergestellt, der sich in Budapest befindet und zu einer Serie von fast 40 Zeichnungen gehört, die wohl den umfangreichsten Zyklus von Scheibenrissen darstellen. Alle enthalten Jagddarstellungen, sind nicht ganz korrekt in der Zeichnung, aber sehr lebendig aufgefaßt und sind, wie ich glaube, in Augsburg entstanden. Ich hielt sie einmal für frühe Arbeiten von H. Weiditz. Sie haben auch Beziehungen zum Hausbuchmeister. Eine weitere Scheibe nach den Budapester Rissen existiert im Nordböhmischen Gewerbe-Museum zu Reichenberg, sie ist nicht mit Rotlot, sondern mit Silbergelb gemalt, wie es üblicher ist. Ich erkenne den Stil des Meisters auch in zwei Rundscheiben des Münchener National-Museums (Nr. 180/81 des Katalogs). Das Berliner Stück wäre demnach aus den Werken des H. S. Beham zu streichen, ich glaube auch nicht, daß es mit dem Bildnis des Markgrafen Georg des Frommen von Brandenburg-Ansbach und mit den Wappen seiner Gemahlinnen zusammgehört. Der Ornamentrand bei Nr. 282 ist wohl eine späte Zutat, um Pendants herzustellen. Dieses Wappen hatte sicher einen anderen Rand mit Umschrift wie die übrigen Stücke der Serie.

Endlich noch eine Bemerkung zu Seite 130: Die Fenster aus Karthaus Prüll im Münchener National-Museum sind meines Erachtens doch nicht so ohne weiteres mit Frankl als Hauptwerk der Augsburger Schule anzusehen. Der ornamentale Fialenabschluß und die hellen Gläser sind noch kein Beweis dafür. Augsburger Einfluß ist wirklich vorhanden, aber deswegen brauchen sie nicht in Augsburg entstanden zu sein. Auch H. Wertinger der *Schwab*maler zeigt starke Augsburger Einflüsse und gehört trotzdem zur Landshuter Schule. Die Prüller Fenster stimmen mit einer Anzahl Scheiben im historischen Verein zu Regensburg überein, die sicher für Regensburg gemacht sind; wir hätten also einen Augsburger Meister, der konstant für Regensburg gearbeitet hat. Warum können sie nicht selbst in Regensburg gemacht worden sein, da doch die figürlichen Teile an den Prüller-Fenstern, z. B. die Heiligen mit ihren niederbayrischen Schädeln alles andere als augsburgisch sind? Auch die Ornamentik ist für einen Augsburger Meister zu rückständig gotisch, und endlich finden wir im Regensburger Bürgerbuch der Zeit eine ganze Menge von Glasernamen, die beweisen, daß um 1510/20 die Kunst der Glasmalerei hier noch lange nicht ausgestorben war. *Schinnerer.*

**Filippo di Pietro,** *Disegni sconosciuti e disegni finora non identificati di Federigo Barocci negli Uffizi.* Firenze, Istituto micrografico italiano, 1913.

Die Studien über Barocci folgen einander in schnellem, sich beinahe überstürzenden Tempo. Noch kürzlich durfte ich an anderer Stelle zwei dieser Publikationen würdigen, die besonders der Jugendentwicklung des Meisters nachgingen, und seit kurzem liegt eine Veröffentlichung vor, die durch die Minuziosität der Analyse und den äußerst reichen Illustrationsschmuck alle ihre Vorgänger überbietet. F. di Pietro hat sich die Aufgabe gestellt, zu dem Bande Schmarsows über die Uffizienzeichnungen — der bahnbrechenden Arbeit auf diesem Gebiete — einen Nachtrag zu verfassen. Da er als Beamter jener Sammlung die Objekte Tag für Tag unter Augen hat, so war er hierzu wie wenige prädestiniert. Über einen bloßen Nachtrag nun sind seine Studien weit hinausgereift zu einer höchst wertvollen Untersuchung des künstlerischen Schaffensprozesses Baroccis. Eine oberflächliche Betrachtungsweise hatte sich den Urbinaten als einen Maler des farbigen Effekts, einen manieristischen Fortsetzer des correggesken Stiles vorgestellt; von der unendlich geduldigen Naturbeobachtung des Künstlers, von seiner Hingabe an die reale Erscheinung wußten wenige. Nichts Überraschenderes nun für alle, die nicht die Masse seiner Zeichnungen in den Uffizien eingehend studiert und mit den angeführten Gemälden verglichen haben, als die Zusammenstellungen bei di Pietro. Die Zahl der Studien, die zu jedem einzelnen Bilde existieren, ist Legion: Kompositionsentwürfe, Gruppenkonfigurationen, Einzelfiguren, Köpfe, Arme, Hände, Beine, Füße, endlich alles Akzessorische wie Kleidung, Tiere, Landschaftliches usw. sind in unermüdlicher und bei aller Genauigkeit stets großzügig bleibender Arbeit immer wieder variiert, von anderen Seiten angefaßt und nach hundertfältiger Vervollkommnung schließlich einer Lösung zugeführt, die wie höchste, völlig mühelose Leichtigkeit erscheint.

Der Text di Pietros folgt, natürlich ohne bei der Materie auf literarische Abrundung Anspruch zu erheben, diesem Schaffensprozeß seines Helden mit Feinfühligkeit und nicht gewöhnlichem Spürsinn. Die Resultate des Verf. hier aufzuzählen, würde wegen der Minuziosität der einzelnen Untersuchungen, die eben eigentlich als Nachtrag gedacht sind, zu weit führen. Besondere Erwähnung verdient jedoch die glückliche Hand di Pietros im Auffinden der Fäden, die von Barocci rücklaufend zu Correggio und vorwärts gerichtet in die Zukunft führen, zu den Florentinern und Senesen des ausgehenden 16. Jahrhunderts, im besondern zu Lodovico Cigoli. Wie sich aus Correggios Madonna della Scodella die Ruhe auf der Flucht (vatikanische Pinakothek) und aus Baroccis Berufung des Andreas (Brüssel), die Berufung des Petrus von Cigoli (Pal. Pitti) entwickelt, ist mit Hilfe der Zeichnungen, die die Verbindung herstellen, einwandfrei dargetan.

Es muß hervorgehoben werden, daß die 195 Autotypien und besonders die fünf Lichtdrucke dem Istituto micrografico alle Ehre machen. Dabei sei aber andererseits nicht verschwiegen, daß es richtiger gewesen wäre, Text und Abbildungen gesondert zu bringen. Bei 195 Textbildern auf 171 Seiten wird das Satzbild allzu zerrissen, um noch eine zusammenhängende Lektüre des Textes zu gestatten. *Hermann Voss.*

**Bayrische Gewerbeschau 1912 in München.** Amtliche Denkschrift, herausgegeben vom Direktorium. München, Delphin-Verlag, 1913.

Die amtlichen Berichte, die für die Ausstellungsgeschichte als zuverlässige Dokumente willkommen sind, würden an und für sich kaum das Gefühl erwecken, als ob die Gewerbeschau mehr als vorübergehende Bedeutung gehabt habe. Wohl aber zeigen die Warenbilder und die Abbildungen aus der historischen Abteilung, wie hochstehend das Niveau der Ausstellung war und daß es sich wohl lohnt, hin und wieder auf diese Ausstellung zurückzugreifen. Dieses Zurückgreifen ist durch diese Publikation ermöglicht; durch sie erhält die Ausstellung ein dauerndes wohlverdientes Denkmal.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 37. 5. Juni 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 38, erscheint am 19. Juni

## DIE SAMMLUNG SEMENOW-TIANSCHANSKI IN DER ERMITAGE

Jeder Freund holländischer Malerei, der Petersburg besucht hat, kannte das fern vom Zentrum der Residenz gelegene vornehm-einfache Haus, das der im März verstorbene Wirkliche Geheimrat Peter Petrowitsch Semenow-Tianschanski, Mitglied des Reichsrats, Senator und Ritter der Orden des hl. Andreas und Pour le mérite, bewohnte, umgeben von seiner Sammlung niederländischer, hauptsächlich holländischer Gemälde. Den meisten dieser Wenigen, die den Weg nach dem nordischen Palmyra bisher fanden, war es vergönnt, die über siebenhundert Bilder zählende Galerie unter Führung des ehrwürdigen Besitzers in Augenschein zu nehmen, denn auch im Patriarchenalter ließ er nicht von dieser Gewohnheit ab und geleitete seine Gäste durch all die nicht großen Wohnräume, deren Wände Bild neben Bild bedeckte. Emsiger Fleiß und eindringliche Sachkenntnis hatten über ein halbes Jahrhundert zusammengewirkt, um hier eine Kollektion von seltener historischer Vollständigkeit im Laufe eines langen Lebens zusammenzubringen, — und doch war dieses eifrige Sammeln nur ein kleiner Ausschnitt aus dem reichen Leben P. P. Semenow-Tianschanskis. Als Forschungsreisender in Zentralasien, besonders im Gebiete des Tianschan, woher der ihm verliehene Ehrenname abgeleitet ist, als einer der nächsten Mitarbeiter Alexanders II. beim großen Werke der Bauernbefreiung, als Organisator der russischen Reichsstatistik, als Geograph und als Entomolog, als Parlamentarier im Reichsrat, dem russischen Oberhause, nicht zuletzt amtlich und außeramtlich als Philanthrop, hat er sein arbeitsreiches Dasein im Dienste des Zaren und des Vaterlandes als echter Idealist verbracht. Sein patriotischer Idealismus bewog ihn auch, seine Galerie unter günstigsten Bedingungen an die Kaiserliche Ermitage abzutreten, obwohl dieses für ihn und seine Erben ein bedeutendes materielles Opfer bedeutete.

Große Mittel haben P. P. Semenow-Tianschanski nie für seine Erwerbungen zu Gebote gestanden, aber auch mit solchen hätte sein vornehmer, schlichter Sinn nie nach Schaffung einer Renommiergalerie gestanden. In ihm, dem gelehrten Geographen und Statistiker, lebte ein exakter wissenschaftlicher Geist und dieser erfaßte in den sechziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts die rechte Möglichkeit in Petersburg eine Privatsammlung zu schaffen, die neben der Ermitagegalerie, die gerade damals in Lethargie zu versinken begann, eine innere Existenzberechtigung besitzen konnte. Das entsprechende Gebiet waren die holländischen, weiter auch die übrigen niederländischen Meister geringeren Ranges, deren Werke damals in großer Masse, in trauriger Folgeerscheinung der Bauernemanzipation, von dem verarmenden Landadel auf den Trödelmarkt geworfen wurden. Gleichzeitig begannen auch die Beziehungen Semenows zum ausländischen Kunsthandel, die sich in seltenem gegenseitigen Vertrauen entwickelten und erhielten. Fünfzig Jahre und mehr hindurch arbeitete P. P. Semenow-Tianschanski daran, seine Galerie nach der wissenschaftlichen Seite hin als Ergänzung der Ermitagegalerie auszubauen. Im Jahre 1910 erlebte er die Genugtuung, sein Ziel erreicht zu sehen: seine Sammlung ging, ziemlich als halbes Geschenk, an die Ermitage über, wobei ihm das lebenslängliche Nutzungsrecht natürlich zugestanden wurde.

Als der Hochbetagte im vorigen März doch schließlich unerwartet einer Lungenentzündung erlag und seine Bilder vertragsmäßig in die Ermitage überzuführen waren, blieb zunächst nichts übrig, als sie im Depot zu verstauen, hatte doch die Ermitage, wie die Neuordnung von 1912 schlagend bewies, längst nicht mehr Platz für ihre alten Bestände. Es war unter diesen Verhältnissen ein glücklicher Gedanke, die Elite der Sammlung in provisorischer Aufstellung zugänglich zu machen.

Einmal konnte damit eine Gedächtnisausstellung geschaffen werden, weiter aber auch der Öffentlichkeit im Auszuge vorgeführt werden, welche Bereicherung der Ermitage die Erwerbung der Galerie Semenow-Tianschanski brachte. Ende April wurde diese Ausstellung im Treppenhause der Ermitage und der daran stoßenden Skulpturengalerie eröffnet. Auch bei ihr hat Platzmangel die Durchführung des Programms gehindert, manches Elitestück der Sammlung, das in ihren Rahmen gehörte, mußte wegbleiben: eine wunderbar feine Winterlandschaft von A. v. d. Neer, das Konzert von Dirck Hals, ein Frauenporträt von Ant. Palamedes, der Infant Ferdinand von Rubens (Werkstattreplik), Landschaften von Uden, Molyn, Dubois und G. de Heusch, die Ruhe auf der Flucht von A. v. Nieuland, Marinen von S. de Vlieger und Backhuyzen, Is. v. Ostades Winterlandschaft, Bramers Kruzifixus und Droogsloots Barmherziger Ritter, um nur eine ganz zufällige Auswahl zu nennen.

Trotz dieser Lücken bietet die Gedächtnisausstellung genug Material, um die Sammlertendenzen P. P. Semenow-Tianschanskis zu illustrieren. Unter den Porträts finden wir als Perle die Witwe des Admirals von Balen von Abr. v. d. Tempel von 1670 und die beiden Selbstbildnisse (1649 und 1662) von Barth. v. d. Helst, einen sehr feinen Backfisch von Hendr. v. d. Vliet (1645) und eine sehr schlichte alte Frau

von Jac. G. Cuyp; mehr ins Sittenbildliche fallen die alte Dame von Adriaen v. Ostade und erst recht der Jäger von Simon Kick. In der für den Besteller auffälligen Verkleidung als Juda und Thamar (I. Mos. Kap. 38) hat Bol ein vornehmes Liebespaar mit großer farbiger Delikatesse gemalt und ihm in der biblischen Maske ähnlich hat Flinck in seiner Bathseba (1659) ein treffliches Halbaktbildnis geliefert. Aus älterer Zeit ist in dieser Reihe noch der Giovanni Grimaldi des jüngeren Josse van Cleef zu nennen. Auch noch in jene frühere Zeit, die für P. P. Semenow-Tianschanski doch nur eine beiläufige Rolle spielte, gehört die reizvolle patinierhafte Landschaft mit der Ruhe auf der Flucht nach Agypten, die, bisher meist als »Unbekannt« aufgeführt, nach den neuesten Taufen Jan Hollander zugeteilt wird. Halb Landschaft, halb Figurenbild ist gleich ihr die duftige »Anbetung der Könige« vom älteren Jan Brueghel.

Die religiöse und historische Malerei finden Vertretung durch Pieter Lastmans Abraham und die Engel, Gerard Segers Verleugnung Petri, die wie eine Vorahnung von Rembrandts gleichnamigem Gemälde in der Ermitage wirkt, Moeyaerts Beschneidung der Söhne Mosis. Aus nachrembrandtischer Zeit in Salomon de Brays Hagar, Barend Fabritius' Ruhe auf der Flucht und Ruth und Boas (1660) und dem prächtigen hl. Sebastian von Aert de Gelder. Als Repräsentanten des mythologischen Genres treten Uitenbroeck mit zwei Bildern, Dirck Dalens und Berchem auf, an die zwei ganz vortreffliche Allegorien vom Haager Samuel Smit, seine einzigen bekannten und bezeichneten Bilder, anzuschließen wären.

Die Geschichte des Sittenbildes beginnt auf der Ausstellung mit dem großen Namen Pieter Aertszens und dessen Fischhändler, um durch Bueckelaers Küchenszene und durch die derbe und lustige Kirmeß von Karel van Mauder weitergeführt zu werden. Zwei Bilder von Esaias v. d. Velde bedeuten die nächste Etappe. Das klassische Sittenbild verlangt eine ziemlich lange Liste: Is. v. Ostade, Bauernhochzeit, zwei Steens ungewöhnlich großen Formates, Adriaen Brouwer, Kneipe (eine Perle!), Esaias Boursse, Flicken der Trommel, Ludolf de Jonghe, Jagdszene, Quirin Brekelenkam, zwei Interieurs (leider fehlt das dritte der Sammlung) und Dirck Hals, Kneipe, sind ihre besten Namen, denen füglich auch Frans Verwilt mit der »Witwe des Alchymisten« (1674) wegen der vertieften Auffassung und des wunderbaren Vortrages anzuschließen ist. Selbst für Philips Wouwerman, der in der Ermitage nächst der Dresdener Galerie am reichsten vertreten ist, bringt die Galerie Semenow-Tianschanski eine wesentliche Bereicherung durch ein Reiterstück. Ein höchst amüsantes und kunstkritisch pikantes Bild sind »Armbrustschütze und Milchmädchen«, die früher A. v. d. Venne hießen, jetzt aber zumeist Judith Leyster zugeschrieben werden, während vereinzelt auch an J. M. Molenaer gedacht wurde. Schwer kann man entscheiden, ob man ein porträthaftes Genrestück oder ein genrehaftes Porträt in dem entzückenden, feinfarbigen Bilde eines jungen Mädchens mit Hund von Kaspar Netscher vor sich hat.

An der Spitze der Landschaften steht Jacob J. v. Ruisdael mit seiner Winterlandschaft, Salomon und besonders Jacob d. J. machen ihm erfolgreich Konkurrenz. Neben die drei Stücke Goyens (1631, 1634, 1647) tritt Pieter Nolpe, dessen zweites bezeichnetes Stück der Ausstellung fernblieb. Decker und Heeremans seien angeschlossen und neben den Landschaften Emanuel de Witters licht- und farbenreiches Kircheninneres genannt. Um bei der Klasse zu bleiben und da ja die verhältnismäßig wenigen Vlamen keine gesonderte Kategorie dieses Berichtes zu bilden haben, ist hier auch Teniers Landschaft mit dem Regenbogen zu nennen, die gleich dem Reiter von Wouwerman eine unerwartete erstklassige Bereicherung der sonst an Teniers übermäßig begüterten Ermitage bilden wird.

Unter den Stilleben der Galerie Semenow-Tianschanski begegnet man in dem großen Hummerstück von Frans Hals d. J. einem wahren Kapitalstück farbiger Leistung. Kalff, Heda und Putter (Beyeren muß vermißt werden) kommen trotz aller hohen Qualität ihrer Bilder nicht gegen dieses Prachtbild auf.

Außerhalb aller Rubra, zumal es sich um die Ermitage handelt, ist der Rembrandt der Galerie zu nennen: ein kleiner Studienkopf, dessen Replik in der Sammlung Johnson (Abb.: Valentiner, Klassiker d. Kunst II, 3. Aufl. S. 356 I, Bode RW. 579) vorhanden ist. Für die Rembrandtsammlung der Ermitage ist dieses Bildchen freilich nur ein kleiner Beitrag, dennoch füllt er eine historische Lücke, da dieser Typus Studienköpfe um 1645—55 ihr bisher fehlte.

Diese eilig hergezählten Namen und ein Blick in den Ermitagekatalog lassen das wohlerwogene System erkennen, nach dem die Galerie Semenow-Tianschanski zusammengetragen wurde. Der Zahl nach jedoch bedeuten die Bilder der Ausstellung nur einen geringen Bruchteil der Sammlung. Die Masse bilden doch Stücke qualitativ geringeren Ranges, doch auch für sie galt das gleiche Sammelprinzip: Ergänzung der Ermitagegalerie. Die Sammlung zählt nicht weniger als 234 Meisternamen mit 305 Gemälden, die in der Ermitage bisher nicht vertreten waren, für über 150 Meister gewinnt die Ermitage durch die große Neuerwerbung charakteristische Ergänzungen, nicht unerwähnt bleibe, daß der Katalog Semenow elf Gemälde als bezeichnete Unika verschiedener nur literarisch bekannter Meister aufführt; unter den über vierzig unbekannten Meistern und Monogrammisten wird noch manche interessante Entdeckung zu machen sein. In Summa bringt die Galerie Semenow-Tianschanski der Ermitage ein Studienmaterial sondergleichen und damit den Grundstock einer Studiensammlung, worin die große prinzipielle Bedeutung ihrer Erwerbung beruht.

Verschiedentlich ist die Befürchtung ausgesprochen worden, die große Flut von Bildern geringeren Grades würde die Qualitätsgalerie der Ermitage ersäufen, was sicher richtig wäre, wenn man die alte Ermitagegalerie und die Kollektion Semenow-Tianschanski als Monstresammlung vereinigter Niederländer etablierte. Hingegen wird in der Ermitage schon seit Jahren die Scheidung der Gemäldegalerie in Schausammlung

und Studiensammlung erwogen. Bei der Neuordnung 1912 wurden die ersten Anfänge dazu gemacht, wo rund 300 Bilder zumeist niederländischer, aber auch italienischer und französischer Herkunft zeitweilig ins Depot wanderten, wo sie der oft, aber bisher vergeblich geforderten Erweiterung der Galerieräume harren sollten. Mit dem Eintritt der Sammlung Semenow-Tianschanski wurde die Raumnot in handgreiflichster Weise aktuell. Für die Gemäldegalerie sind nun folgende Pläne vorhanden: die Prunkgemächer der sog. »Alten Ermitage« können den Franzosen des 18. und zum Teil des 17. Jahrhunderts eingeräumt werden, die sich in dem vorhandenen reichen Milieu werden behaupten können. Tatsächlich haben sie sich zum größten Teil dort bereits bis 1894 befunden und sollen nach kompetentem Urteil sich dort prachtvoll ausgenommen haben. Die bisherigen Franzosensäle werden nun der Entfaltung der niederländischen Schausammlung zugute kommen, während die Studiensammlung in einem Aufbau über einem Teile der heutigen Galerie ihr Heim finden soll. Beim Aufbauen soll als besondere und strenge Bedingung die absolute Schonung der Außenfassaden des Klenzeschen Baues eingehalten werden, weshalb der beabsichtigte Neubau eines dritten Geschosses nur um den großen Hof des Ermitagegebäudes in Form von Oberlichtgalerien geführt werden soll. Der Bestand der künftigen Studiensammlung wird im niederländischen Teile aus drei Quellen zu gewinnen sein. Erstens kommen die 1912 zeitweilig aus der Ermitage ausgeschiedenen Bilder in Betracht, sodann eine ganze Reihe von Gemälden, die damals in der Galerie verblieben, trotzdem sie nur Studienwert besitzen, endlich das Gros der Sammlung Semenow-Tianschanski, deren Elite natürlich der Schausammlung einverleibt werden wird. Wird nun das Scheidungsprinzip für die Niederländer durchgeführt, so wird es auch auf die übrigen Schulen angewandt werden, deren Studienabteilungen natürlich wesentlich kleiner als die niederländische sein werden, doch haben sich auch für sie bei der Neuordnung von 1912 genügende Reserven bilden lassen, die durch weitere Entlastung der heutigen Galeriebestände noch wachsen können.

Die Entlastung der Galerie sollte aber nicht nur ihr selbst zugute kommen. Wird für die Ermitage überhaupt Raum geschafft, so dürften die übrigen Abteilungen nicht vergessen werden. Besonders die Antikensammlung und die Abteilung für Mittelalter und Renaissance, denen alljährlich aus den Funden der Kaiserlichen Archäologischen Kommission eine reiche Flut neuen Materials zuströmt, das magaziniert bleiben muß, bedürfen neuer Räume. Auch das Kupferstichkabinett muß Spielraum gewinnen, wenn anders es aus seiner Lethargie erwachen soll. Das Münzkabinett endlich verlangt nach rationeller, weniger nach räumlich expansiver Einrichtung. Man darf hoffen, auch diese Dinge aus dem Stande der pia desideria aufrücken zu sehen, wenn nur beim Bau der neuen Räumlichkeiten für die Gemäldegalerie alle diese Notwendigkeiten von vornherein in Betracht gezogen werden *JAMES v. SCHMIDT.*

## NEKROLOGE

**Der Dresdner Architekt William Lossow** ist in der Czernyschen Klinik in Heidelberg am 24. Mai nach langem schweren Nierenleiden gestorben. Er war am 21. Juli 1852 in Glauchau geboren und erhielt seine Ausbildung als Architekt an der Technischen Hochschule zu Dresden besonders durch Karl Weisbach, durch den er in die damals noch herrschende historische Richtung gelenkt wurde. Von 1880—1906 mit Hermann Vieweger zu der Firma Lossow & Vieweger verbunden, errichtete er eine Reihe größerer Bauwerke in Dresden, darunter das Viktoriahaus, für das der Bauherr das Braunschweiger Gewandhaus als Vorbild bestimmte. Es steht stattlich an hervorragender Stelle der Stadt und wurde vorbildlich durch die Verwendung nur gediegener Baustoffe. Weiter bauten Lossow und Vieweger die Garnisonkirche in Dresden (ein evangelisches und ein katholisches Gotteshaus mit einem gemeinsamen Turm), das im Äußeren mit Rokoko-Ornamentik sehr überladene Zentraltheater, das aber im Innern schön und zweckmäßig ist, das recht unerfreuliche Herzfeldsche Warenhaus am Altmarkt, die umfänglichen Baulichkeiten der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums, in welche die Reste des früheren Brühlschen Palais', vor allem der prachtvolle Rokokosaal, eingebaut sind. Seit 1906 verband sich Lossow mit seinem Schwiegersohn Max Hans Kühne zu der Firma Lossow & Kühne. Er verließ unter Kühnes Einfluß die historische Richtung und wandte sich dem modernen Stil zu. Das Hauptwerk der beiden Künstler ist der großartige Leipziger Hauptbahnhof, der ihnen mit Recht viel Ruhm eingebracht hat. Auch das Ständehaus und die Landständische Bank in Bautzen, die Synagoge in Görlitz und das Haus der Dresdner Handelskammer verdienen volle Anerkennung. Weniger ist das mit dem neuen königl. Schauspielhaus in Dresden der Fall. Lossow hat sich auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes einen Namen gemacht. Er war Vorsitzender des vorbereitenden Ausschusses für die epochemachende dritte deutsche Kunstgewerbeausstellung Dresden 1906, übernahm im gleichen Jahre die Leitung der Dresdner Kunstgewerbeschule, den Vorsitz des Dresdner Kunstgewerbevereins und der Landesstelle für Kunstgewerbe in Sachsen, die im Anschluß an die genannte Ausstellung gegründet wurde. So war William Lossow vielseitig tätig; Glück und Erfolg sind seinem arbeitsreichen Schaffen zuteil geworden. ~~sn~~

## PERSONALIEN

Dem Bibliothekar am Schlesischen Museum für Kunstgewerbe und Altertümer in Breslau, Dr. **Conrad Buchwald,** ist der Professortitel verliehen worden.

**Von der Dresdner Kunstakademie.** Der Akademische Rat hat beschlossen, vorläufig noch keinen Nachfolger für Hermann Prell vorzuschlagen, sondern erst im Oktober dieses Jahres an die Besetzung des freigewordenen Lehrstuhls für Historienmalerei heranzutreten. Auch die sonstigen Organisationsfragen, die durch die Eingabe der akademischen Lehrer angeregt sind, sollen erst im Herbst dieses Jahres beraten werden.

## AUSSTELLUNGEN

**Heidelberg.** K. Lohmeyer hat in den Räumen der städtischen Sammlungen eine **Ausstellung von Meisterporträts aus Heidelberger Besitz** veranstaltet. Eine Hauptgruppe bilden die für die Pfalz und ihre Fürstenhäuser tätig gewesenen Porträtmaler der Barockzeit. Lohmeyer, durch seine Forschungen über die Barockarchitekten rühmlichst bekannt, ist es gelungen, bei einer Reihe von Werken

den Meister zu bestimmen. Unsere Vorstellung vom Wesen der pfälzischen Barockmalerei wird dadurch wichtige Bereicherungen erfahren. Es ist dies nicht unwichtig, da zurzeit ja die Möglichkeit vorhanden ist, auf der retrospektiven Ausstellung in Darmstadt eingehendere Studien über die Barockmalerei überhaupt anzustellen, wobei gerade die Heidelberger Ausstellung wertvolle Ergänzungen bietet.

In dem monumentalen, von dem Heidelberger Barockbaumeister Adam Breunig im Jahre 1712 erbauten Treppenhause der jetzigen städtischen Sammlungen hängen Porträts pfälzischer Kurfürsten. Johann Georg Ziesenis ist mit den Bildnissen Karl Theodors und Elisabeth Augustes (1758 gemalt) vertreten. Vom gleichen Meister finden wir hier noch die Porträts des Reichsgrafen Karl Ludwig von Löwenstein-Virneburg und Gemahlin vom Jahre 1745.

Unter den auf dem Vorplatz des ersten Stockes befindlichen Bildern verdient das Porträt des Patriziers Christoph Fürer von Haymendorff, von Lorenz Strauch gemalt, besondere Erwähnung.

Die Sammlungsräume des ersten Stockes selbst sind in geschmackvoller Weise völlig neu hergerichtet und dem Charakter der in ihnen ausgestellten Bilder entsprechend gestimmt. Zimmer 1 mit Bildnissen des 15. und 16. Jahrhunderts erhält durch die Aufstellung des frühen Riemenschneideraltares seine Note. Außer den bezeichneten Porträts von Hans Asper und Lucas Cranach sind die Arbeiten allerdings sämtlich problematisch. Es sei dahingestellt, ob man bei Nr. 1 auch nur an die Schule des Hausbuchmeisters denken kann, oder bei Nr. 2, dem Bildnisse des Lindauer Patriziers Isaac Mirgel an den älteren Holbein. Das kleine Bildchen eines jungen Mannes (Nr. 3) steht Holbein d. J. nahe, ist aber so stark übermalt und verputzt, daß Sicheres nicht auszusagen ist.

Zimmer II, durch italienische Renaissancemöbel vornehm gestimmt, birgt das wohl sicher von Jacobo da Barbari herrührende, 1484 datierte, sehr interessante Porträt eines Kaufmannes (Nr. 11). Der Basaiti ist stark übermalt. Ob es sich bei dem Belliniano um ein Selbstporträt handelt, und ob man das Damenporträt wirklich Sebastiano del Piombo zuschreiben darf, wage ich nicht zu entscheiden. Spanische Bilder (16—19), ein Lebrun, Nanteuil und Rigaud, leiten gut zu der Hauptgruppe des Barock über.

In dem kleinen Durchgangszimmer fallen das Selbstporträt von Hans Strauch d. Ä. und das pompöse Kinderbildnis von Gortzius Geldorp auf.

Das mit holländischen Möbeln der Barockzeit ausgestattete Kabinett I birgt gute Niederländer: wohl sicher von Bartholomäus van der Helst das Bildnis des Musikmeisters (33); von Caesar van Everdingen die Bildnisse eines Ehepaares, Porträts von A. Hulle, J. Winghen, G. Kneller und ein durch die Behandlung des Landschaftschaftlichen überraschendes Familienbild von dem Heidelberger Kaspar Netscher vom Jahre 1666.

Das reizvoll als Rokokoraum hergerichtete Kabinett II zeigt die Hauptgruppe, in der allerdings Ausländer am stärksten vertreten sind. Das neu bestimmte Bildnis der Prinzessin Lubomirska von Jean Raoux ist ein Glanzstück der französischen Barockmalerei. J. B. Ruel, A. v. d. Werff, J. F. v. Douven, H. Millot, P. Goudreaux sind mit pompösen Bildern vertreten. Ein wohl mit Recht J. H. Tischbein zugeschriebenes Porträt einer Prinzessin von Hessen-Kassel und vier Bildnisse von J. G. Ziesenis verdienen besonderes Interesse. Namentlich das koloristisch höchst reizvolle Porträt des Reichsfreiherrn H. W. v. Sickingen verdeutlicht Ziesenis' überragende Stellung. Das wohl sicher direkt aus braunschweig-lüneburgischem Besitze tammende Bildnis Friedrichs d. Gr. ist dem zurzeit in Darmstadt ausgestellten Bildnis aus Hannover so sehr überlegen, daß man wohl annehmen kann, daß es von seiner Hand gemalt ist, während das Hannoveraner Bild doch nur eine Kopie nach Ziesenis sein dürfte.

Die pfälzischen Meister selbst kommen im mit Möbeln des 18. Jahrhunderts ausgeschmückten Kabinett III zur Geltung. Hier sind es in erster Linie J. Ph. Hofmeister, Fr. A. Leydensdorf, J. W. Hoffnaas, C. Mannlich, A. Hickel und M. Kellerhoven, die wirkliche Überraschungen bieten. Mir ist als besonders bemerkenswert für die Pfälzer Barockgruppe die sorgfältige Behandlung der Gesichter aufgefallen; die die übrigen Barockmeister meist wegen ihrer Vorliebe für das Kostümliche und den Pomp des Beiwerks vernachlässigen. So wirkt Hofmeister geradezu erstaunlich in seiner Kunst, die Züge eines älteren Herrn wie die des Mannheimer Stadtdirektors J. L. Lippe (Nr. 63) mit naturalistischer Kraft und die jugendvollen, strotzenden eines schönen jungen Weibes wie die der Gräfin Josepha Heydeck in gleicher Weise wiederzugeben. Das gleiche ist bei Leydensdorf auf dem schalkhaften, lebensprühenden Bilde seiner Familie (Nr. 67) zu bemerken.

Das Louis-Seize-Kabinett enthält als besonders erwähnenswerte Werke die beiden pastos gemalten Porträts des pfälzischen Hofmalers J. G. Edlinger und das bezaubernd schöne Bildnis eines Wiener Stubenmädchens von Fr. Oelenheinz.

Im Biedermeierkabinett interessieren das Selbstbildnis des Stiefvaters R. Wagners L. W. Geyer vom Jahre 1813, der völlig vergessene Heidelberger G. Ph. Schmitt, J. Schlesinger namentlich mit dem Bildnis des Heidelberger Malers Christian Koester und J. Schlesinger (ein anderer als der vorige) mit dem Bildnis des Heidelberger Professors K. Th. Welcker.

Unter den neueren Meistern ragen A. Feuerbach mit 4 Bildern, von denen die des Universitätsprofessors Umbreit, eine Nanna von 1861 und das Bildnis seiner Stiefmutter vom Jahre 1867 von höchster Qualität sind, J. K. Stieler und W. Trübner mit fünf vorzüglichen Werken hervor.

Der ausgezeichnete, illustrierte Katalog ist mit der Sorgfalt und Zuverlässigkeit verfaßt, wie man sie von K. Lohmeyer nicht anders erwarten kann.

*V. C. Habicht.*

**Die Deutsche Kunstausstellung in Baden-Baden 1914** gleicht so ziemlich ihren Vorgängern, was die Reichhaltigkeit und Gediegenheit der sich von jedem Extrem maßvoll fernhaltenden Kunstwerke betrifft. Hierin unterscheidet sie sich z. B. sehr zu ihren Gunsten von der vorjährigen Mannheimer Deutschen Kunstausstellung, die doch bei sonst hoher Qualität der ausgestellten Kunstwerke, vereinzelte Entgleisungen nicht zu vermeiden vermochte, die hier gänzlich ausgeschlossen sind. Schon darin, daß dem glänzenden, stark repräsentativen Porträtisten der guten Gesellschaft, Prof. Kaspar Ritter, die große jährliche Sonderausstellung eingeräumt wurde, läßt sich der ausgleichende, vermittelnde Charakter der ganzen Veranstaltung erkennen.

Naturgemäß ist in erster Linie die Karlsruher Malerschule in jeder Hinsicht am stärksten vertreten, von den bekannten und markanten Hauptmeistern wie Thoma, Dill, Fehr, Trübner, Schönleber, v. Volkmann an, bis zu den jüngsten aufstrebenden Talenten, zumal der Trübnerschule, wie Hagemann, Coste, Goebel, Sprung, Guntermann und Gräser; Hempfing und Wallischek von der Fehrschule und Hans Schroedter, Gebhardt und Marquardt von der Hans Thomaschule. Auch die benachbarte elsässische Malerei ist sehr gut und vollzählig vertreten durch die Straßburger Künstler, wie den feinen H. Beecke, Daubner, Blumer, Hüber und Stoßkopf. Von München nennen wir u. a.

Leo Putz, das talentvolle Ehepaar Caspar-Filser, v. Petersen und Riemerschmidt; von Berlin: Gallhof und Corinth mit ganz neuen temperamentvollen Werken, sowie die begabte Dora Hitz; von Dresden den auch stofflich sehr interessanten Wiener Ferdinand Dorsch, Hans Unger und Robert Sterl mit der geistvollen, brillant gemalten »Ariadne auf Naxos«; aus Stuttgart: Robert Haug und den kapriziösen Luministen Amandus Faure und schließlich aus Düsseldorf den stimmungsvollen, intimen Hambüchen und den flotten Impressionisten Max Stern. Besonders reichhaltig und auch am meisten von modernen fortschrittlichen Ideen imprägniert erscheint die hochinteressante graphische Abteilung der Ausstellung, eingeleitet durch eine prächtige Sonderkollektion von Pankok-Stuttgart, dem sich unsere bekannten modernen besten Graphiker wie Orlik, Hans Meid, Liebermann, Slevogt, Corinth, Gulbransson, Käthe Kollwitz, Schinnerer, Greve-Lindau, Melzer, dieser mit trefflichen Farbenholzschnitten, ebenbürtig anschließen. Von einheimischen Graphikern wären hier u. a. Kupferschmidt, Ruppert, Anheißer, Riedel, Göbel, Pfefferle, Link, der Russe Zabotin, Kornhas und Zähringer, dieser ebenfalls mit trefflichen farbigen Holzschnitten, rühmlichst zu erwähnen. Auch die Plastik, zum Schlusse, hat in der Ausstellung sehr tüchtige Leistungen aufzuweisen: Lehmbruck-Paris, Seiler-Frankfurt, Kolbe-Berlin mit monumentalen Werken, Hoetger-Darmstadt mit glänzenden Majoliken, und von den Karlsruhern: Volz, Schließler, Albiker, Feist, Sauer, Hugel, Kolmar und Ehehalt, um nur einige bekanntere Namen hervorzuheben.

## FORSCHUNGEN

Im Märzheft der Arte publiziert Italo Maione einen Artikel über die **Beziehungen zwischen Fra Simone Fidati da Cascia und Taddeo Gaddi.** Taddeo Gaddi hat den berühmten Prediger jedenfalls in Florenz gekannt, und noch im Jahre 1340 schrieb der Mönch dem Maler einen langen geistlichen Brief als Antwort auf eine Bitte um Fürsprache beim Himmel. Die Predigten und die Schriften Fra Simones müssen auf Gaddi einen nachhaltigen Einfluß geübt haben. Maione weist nach, daß mehrere Darstellungen aus der heutigen Geschichte in seinen Fresken zu Santa Croce und auf den kleinen vierpaßförmigen Bildern in der Sammlung der Akademie zu Florenz von den Schilderungen in Fra Simones »De Vita Cristiana« abhängig sind. Besonders deutlich ist das bei der Geburt Christi, deren Darstellung durch Taddeo Gaddi die letzten noch bei Giotto erhaltenen Reste des byzantinischen Schemas abgestreift und durch neue von dem Frate erfundene Züge ersetzt hat. Ähnliche Veränderungen in Anlehnung an Fra Simone weisen auch die Anbetung der Könige, die Begegnung an der goldenen Pforte und mehrere andere biblische Szenen auf.

Dasselbe Heft der Arte enthält ferner einen Aufsatz von Coestanza Lorenzetti über **die Frühwerke Carlo Marattis.** Die Verfasserin zeigt an einer Reihe von Jugendarbeiten dieses Malers, wie er von der Nachahmung seines Lehrers A. Sacchi ausgehend, später Einflüsse von Correggio erfährt und endlich auch an den Werken Guido Renis und Guercinos lernt.

Sehr interessant sind die Ausführungen, die A. Venturi an derselben Stelle über zwei Denkmäler in Ferrara macht. Es handelt sich um die von Leonello d'Este errichteten Denkmäler der Markgrafen Nicolo III. und Borso, von denen sich noch die Unterbauten erhalten haben, während die Figuren der Herrscher selbst zugrunde gegangen sind. Diese beiden Bauten, ein kleiner Triumphbogen und eine Säule, zeigen so nahe Verwandtschaft mit den **Arbeiten Leon Battista Albertis**, besonders dem »Tempio Malatestiano« in Rimini, daß Venturi glaubt, die eine auf einen Entwurf, die andere auf den Einfluß Albertis zurückführen zu können. Die historischen Grundlagen für diese Hypothese sind in den engen Beziehungen Albertis zum Markgrafen Leonello durchaus gegeben; ja Alberti hat sogar bei der Vergebung des Denkmals für Niccolo als Sachverständiger mitgesprochen, so daß es sehr wohl möglich erscheint, daß er für den Unterbau herangezogen wurde. *—l.*

## LITERATUR

**Olof Granberg,** *Tresors d'Art en Suède.*

O. Granberg, seit Jahren Beamter an der Galerie zu Stockholm, hat ein dreibändiges, mit mehreren hundert Lichtdrucken ausgestattetes Werk über die alten Meister in den öffentlichen und Privatgalerien von Schweden herausgegeben. Die drei Bände sind in großen Abständen erschienen, es ist dem Verfasser aber doch schließlich gelungen, sein Werk völlig durchzuführen. Der Erfolg ist namentlich für die Kunstwissenschaft ein sehr lohnender, da Schweden eine große Zahl alter Gemälde, namentlich von holländischen Meistern birgt, darunter manche, die sehr selten sind oder solche, von denen wir bisher nichts wissen. Auch solche Bilder hat sich Granberg angelegen sein lassen, in Nachbildungen wiederzugeben, nicht nur die Werke der großen Meister. Die Bestimmung der Bilder ist eine den höchsten Anforderungen der Kritik entsprechende; Granberg hat sich nicht nur auf seinen eigenen guten Blick verlassen, sondern auch hervorgetretene Forscher, namentlich Dr. Bredius und Dr. H. de Groot bei der Bestimmung der Bilder um Rat gefragt. Das Werk darf in keiner größeren Bibliothek kunstwissenschaftlicher Werke fehlen. *W. Bode.*

**Karl Hagemeister,** *Karl Schuch.* Leben und Werke. Berlin, Bruno Cassirer. 1913.

Der Maler Karl Hagemeister hat seinem Freunde und langjährigen Genossen dieses Gedenkbuch geschrieben. Es ist keine kunstgeschichtliche Studie und macht keinen Anspruch darauf, das zu sein. Der Verfasser sagt selbst, »nur als Maler wollte er einiges bemerken und sich Schuch als Mensch und Künstler zusammenfassend in Erinnerung bringen.« So ist ein wertvolles Material vor der Vergessenheit bewahrt worden, persönliche Erinnerungen und die intime Kenntnis der Schaffensweise des Freundes machen das Buch wertvoll und zur Grundlage jeder künftigen Darstellung von Schuchs Kunst. Es ist nicht immer leicht, ein solches Buch zu lesen, das nicht im Gedanken an ein Publikum geschrieben ist, sondern gleichsam wie ein Selbstgespräch. Aber der Geduldige findet viele wertvolle Aufschlüsse über den Künstler, und zwischen den Zeilen liest er die Tragödie eines Daseins. *G.*

**Robert Schmidt,** *Brandenburgische Gläser.* Berlin, Reimar Hobbing.

Es ist nicht das erstemal, daß das Berliner Kunstgewerbemuseum eine Gläserpublikation herausgibt. Wenn wir Richard Borrmanns Lichtdrucktafelwerk mit dem neuesten Werke Robert Schmidts vergleichen, kommt uns der große Unterschied zwischen der Anspruchslosigkeit der früheren, noch gar nicht so längst vergangenen Zeit und den Forderungen unserer, verwöhnt und kritisch gewordenen Tage recht zum Bewußtsein; wie bedeutend überragt der gegenwärtige Berliner Museumsassistent, der sich schon durch sein treffliches Glashandbuch aufs vorteilhafteste als Spezialforscher eingeführt hat, den damaligen Museumsassistenten, der schon lange Geheimrat geworden ist.

Vor einem Dutzend von Jahren, als über die brandenburgischen Gläser nur die beiden geschichtlichen Aufsätze von W. Gundlach vorlagen, hatte ich schon Gelegenheit, auf die schönen Potsdamer Gläser in Kassel, Köln, in der Sammlung Bardeleben (damals noch in Berlin, heute in

Jena) usw. hinzuweisen und eine »von Berlin ausgehende Sonderuntersuchung« anzuregen. Was Robert Schmidt in seinem Glashandbuch 1912 bereits recht anschaulich herauszuarbeiten wußte, aber wegen Raummangels teilweise noch nicht ausführlich wiedergeben konnte, das beschert uns das stattliche, durch die Unterstützung der Orlopstiftung ermöglichte Prachtwerk mit 40 Lichtdrucktafeln. Zwischen den beiden Veröffentlichungen liegt die Ausstellung brandenburgischer Gläser im Berliner Kunstgewerbemuseum im Frühjahr 1913, die die feineren Konfrontationen und die Gruppierung des ganzen Denkmälerbestandes erleichterte. Schon diese Ausstellung, von R. Schmidt mustergültig angeordnet, brachte reiche Ergebnisse, die wir nun — nachdem kleinere Hypothesen, wie die Einfügung des schwarzen Buquoischen Hyalithglases von ungefähr 1810—30 an Stelle des 1726 und 1738 erwähnten schwarzen brandenburgischen Glases, zum Glücke wieder aufgegeben wurden — in der stolzen Foliopublikation vereinigt finden.

Jetzt ist nach ausgiebiger Verwertung der urkundlichen Aufzeichnungen in den Archiven und Kirchenbüchern das Bild der märkischen Kunstglasproduktion so ziemlich lückenlos; gewissenhafte Urkunden- und Denkmälerkritik haben Hand in Hand mit einem Finderglück, das große Ausdauer und sehr geschulte Augen zur Voraussetzung hat, eine Darstellung geschaffen, die das oft mißbrauchte Ehrenwort »grundlegend« verdient.

Wir lernen zunächst die beiden Grimnitzer Hütten (1602—7; 1653—1792) und die Marienwalder Hütte (1607 bis 1825) mit ihren gemalten, »geschnürlten« und »gemarmolierten« Gläsern kennen, wobei R. Schmidt sehr recht hat, wenn er sich hier, wie bei den anderen, namentlich kleineren brandenburgischen Hütten mit den kunstlosen Alltagserzeugnissen nicht weiter abgibt, sondern nur Dekoriertes — seit 1654 wird der Glasschnitt zuerst erwähnt — der Behandlung für wert erachtet.

Im Mittelpunkte stehen natürlich die Potsdamer Hütten, seit 1674 in Drewitz, wo der Hesse G. Gundelach aus Oranienbaum bei Dessau die technische Verbesserung des Kristallglases, die entscheidende Vorbedingung für den Schnitt einführt. — Das wesentlichste Ereignis ist das Auftreten des größten Glashütten-Chemikers aller Zeiten, Johann Kunckels 1678—93, der, getragen von der Gunst des Großen Kurfürsten, nicht nur das Goldrubinglas zuerst im großen Maßstabe herstellte, sondern überhaupt theoretisch und praktisch, durch seine »Ars vitriaria«, wie durch die farbigen Glaskorallen für den Kolonialexport die »Hakendammsche«, dann die Hütte auf der Pfaueninsel (1685) zum Zentrum der damaligen Glasmacherkunst zu erheben verstand. Gerade das Kapitel vom »Glück und Ende« dieses seltenen Mannes und sein Schicksal ist eines der wertvollsten, das wesentlich über die dänische Monographie*) von Axel Heine (1912) hinausgewachsen ist. — Es folgen dann die weniger günstigen Zeiten unter französischen Abenteurern und unzulänglichen Pächtern, bis die Verlegung der Hütte von Potsdam nach Zechlin 1736 durchgeführt wird, wo sich das Unternehmen unter wechselnden Verhältnissen bis 1890 erhält.

Wichtiger als die Registrierung der kommerziellen Zustände wird für uns die Beleuchtung der künstlerischen Richtungen namentlich unter Mitwirkung eines Stempelschneiders, wie es Gottfried Leygebe gewesen, und in steter Wechselbeziehung zu den zahlreichen tüchtigen Glasschneidern in Berlin um 1680—1720, deren Reihe von Martin Winter und seinem Vetter Gottfried Spiller eröffnet wird. Gerade das Werk dieses wirklich genialen Glaskünstlers so schön herausgearbeitet zu haben, sowie die Auflösung der bisher unbekannten Signaturen H I in Heinrich Jäger aus Reichenberg und H F H in Heinrich Friedrich Halter in Magdeburg, — das sind wohl die Höhepunkte in Robert Schmidts neuester Publikation, die alle Wandlungen im Formen- und Dekorgeschmack so liebevoll verfolgt, ebenso die Arbeiten von Elias Rosbach und J. Ch. Bode gut zusammenfaßt und auch die Zechliner Erzeugnisse, soweit sie ein künstlerisches Interesse erwecken können, gewissenhaft bis in die spätesten Zeiten verfolgt.

Den Beschluß des Werkes bilden knappe, übersichtliche Erläuterungen der kleineren Betriebe, wie der Glashütte des Giovanni Pallada in Berlin, der übrigen märkischen Glashütten und der Spiegelfabrik von Neustadt a. d. Dosse.

Die auf den Lichtdrucktafeln dargestellten Gläser sind vorzüglich gewählt und glänzend wiedergegeben; leider läßt sich das letztere nicht von allen Textabbildungen sagen, von denen namentlich die Abb. 34, 36, 40 und 46 durch bessere Klischees zu ersetzen gewesen wären; einige Gläser (wie auf Abb. 51 rechts) hätte man vor dem Photographieren erst mit einer Lösung von übermangansaurem Kali füllen sollen, damit die Rückseite nicht stören könnte.

Ich will nämlich diesmal nicht nur loben, sondern auch tadeln, was Robert Schmidt gegenüber, dessen Arbeitskraft ich sehr schätze, viel schwerer ist. Wenn (S. 3 Anm.) die Bezeichnung »eingewermbt« auf die Emailmalerei bezogen wird, so möchte ich dem nicht beistimmen; ich verstehe darunter die heute noch übliche »Verwärmung« farbiger Glasbrocken, wie ja die marmorierten Grimnitzer Arbeiten, z. B. der Pokal im Grünen Gewölbe von 1602 — vor ihrer Bemalung — hergestellt sind. — Die (S. 26 genannte) böhmische Glashütte bei Gablonz, die eine nicht unwesentliche Rolle spielt, heißt nicht »Laba«, sondern »Labau«. Die S. 87 abgebildete Wohnstube dürfte doch etwas zu früh datiert sein. Bei einer Gruppe späterer Pokale hätte ich lieber von einer »kugeligen« statt von einer »gewölbten« Kuppa (S. 98) gesprochen, von der man sich kein bestimmtes Bild machen kann. Eventuelle Beziehungen der (nicht erwähnten) norddeutschen, geschnittenen Widmungsschreiben (z. B. der Halberstädter Gruppe im dortigen Museum) zur Berliner Glasschneideinnung hätte man auch gerne festgestellt gesehen. — Allzu wichtig sind aber solche Einwürfe gewiß nicht; auch einer Bemerkung, daß manche Hochschnittarbeiten durch die Vergleichung mit gleichzeitigen, ebenfalls für das preußische Herrscherhaus ausgeführten Bernsteinarbeiten interessante Übereinstimmungen gezeigt hätten, kann die Spitze abgebrochen werden, da der Bernstein hier nicht Gegenstand der Behandlung sein sollte.

Der wichtigste Einwand jedoch dürfte der sein, daß viele gute, zum Teile wichtige, bemalte und geschnittene brandenburgische Gläser in öffentlichen und privaten Sammlungen in Robert Schmidts Darstellung fehlen. Als Gegenstück zum Jahreszeitenglas von 1695, das als analogielos hingestellt wird, hätte sich das des Paul Walter aus Odenburg von 1691 bei Dr. List in Magdeburg dargeboten, der auch ein Gegenstück zur Flasche des Museums in Halle von 1678 besitzt. Unter den »Schiltluntzen« wären vielleicht gerade die auswärtigen Muster für die späteren Malereien in Brandenburg, z. B. die Hochzeitshumpen des J. F. Herzogs von Stettin-Pommern und der Erdmuthe zu Brandenburg von 1576 in der Dresdner Hofkellerei, wie auf der Leipziger Ausstellung von 1897 (Nr. 887) oder die

*) Da wird uns (S. 12) u. a. ein facettierter Becher mit Fußzackenwulst als Kunckelarbeit vorgeführt, der ein aufgelegtes Produkt aus dem zweiten oder dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ist.

Flasche des Berliner Kunstgewerbemuseums von 1596 und der etwas zweifelhafte Humpen im Historischen Museum zu Frankfurt a. M. mit dem gleichen Jahre als Vergleichsstücke willkommen gewesen. Noch wichtiger aber sind natürlich die nicht für, sondern in Brandenburg gemalten Arbeiten; so hätten der Brandenburger Wappenhumpen von 1635 in der ehemaligen Sammlung Campe, der Wappenhumpen von 1690 in Sigmaringen, sowie das Paßglas von 1717 im Prager Landesmuseum herangezogen werden können, vor allem aber der als Kanne silbermontierte Zylinderhumpen mit den Wappen von Dänemark und Brandenburg von 1605, der sich auf das 1597 vermählte Paar Christian IV. von Dänemark und Anna Katharina von Brandenburg bezieht und jedenfalls ein Hauptwerk von Grimnitz darstellt; dieser emailbemalte Humpen steht im Nationalmuseum von Kopenhagen.

Gerade in Kopenhagen hätte Robert Schmidt auch wichtige geschnittene Gläser gefunden nicht nur im Museum und in der Sammlung Nellemann (Pokal, der auf die Seeschlacht vom 1. Juli 1677 Bezug nimmt), sondern vor allem im Schlosse Rosenborg, wo unter den Venetianern auch zahlreiche Potsdamer Gläser stehen, so zwei schöne Becher des Spillerkreises mit Fruchtgehängen und den Wappen Christians V. († 1699) und seiner Frau Charlotte Amalie von Hessen († 1714), ein Pokal der auf die Stiftung des Ordens »l'union parfaite« von 1732 durch Sophie Magdalena von Brandenburg-Culmbach Bezug nimmt, ein großer Pokal mit den Bündnismedaillons von Brandenburg, Sachsen, Rußland und Dänemark (gegen Karl XII. von Schweden), bei dem die aufzusetzenden Porträtmedaillons weggeblieben sind und anderes.

Daß R. Schmidt nicht jedes versprengte Glas z. B. in Brünn (Gewerbemuseum und Franzensmuseum), Bebenhausen, in Dessau (nicht nur im Schloß und in Wörlitz, sondern auch in der Kunsthalle und im Stadtmuseum), im Stift Klosterneuburg (wo ein gutes vergoldetes Stück sich befindet), bei von Heyl in Hamburg oder J. Fischer in Hirschberg, in Brüssel (Musée cinquantenaire; Dianaglas), auf der Ausstellung in Warschau 1913 (Nr. 140; guter Pokal mit August dem Starken in Hochschnitt) kennen oder berücksichtigen konnte, daraus darf ihm natürlich kein Vorwurf gemacht werden. Ich habe von den erwähnten, bezw. abgebildeten Gläsern jene aus dem Schlosse Ballenstedt, wie die beim Prinzen Heinrich, bei Fr. v. Neefe und bei Mandel auch erst während der Berliner Kunstausstellung kennen gelernt. Robert Schmidt wird gewiß sein dankbares Gebiet nicht verlassen und uns gewiß noch nach einiger Zeit mit einem Nachtrag erfreuen, wenn er weitere wichtige Schöpfungen, wie etwa die dem Spillerkreise angehörenden beiden Arbeiten in der Petersburger Eremitage, nämlich das Bergkristallschiffchen mit preußischen Emblemen (Nr. 1541) und den Bergkristallpokal (Nr. 1516) mit F. W. und den Waffentrophäen in Hochschnitt, den Spillerbecher bei Ph. Schwarz in Stuttgart und besonders den schönen und wohl frühesten Spillerpokal mit dem Wappen des Erzbischofs Hugo von Orsbeck von Trier, derzeit im Museum von Speier, kennen gelernt haben wird. Auch den großen, achtseitigen Devisenpokal des Schweriner Museums mit den vier Elementen und Anspielungen auf die Tapferkeit und Güte möchte ich seiner Aufmerksamkeit sehr empfehlen, da sich hier, wie bei einem ebenfalls Potsdamer Gegenstück meiner Privatsammlung der seltene Fall ergibt, daß man die Darstellungen mit übereinstimmenden Kupferstichvorlagen vergleichen kann, die in der 1690 erschienenen deutschen Ausgabe des 1668 in Paris zuerst verlegten Werkes von Bailly-Le Clerc »Devises pour les Tapisseries des quatre Elemens« enthalten sind und — was den Kollegen bisher entgangen ist — von den verschiedensten Kunstgewerblern, auch von Porzellanmalern, gerne geplündert wurden. —

Die Zeit vom beginnenden Klassizismus liegt Robert Schmidt weniger, obwohl er auch den wichtigsten Erzeugnissen des Empires und der Biedermeierei gerecht zu werden bestrebt ist. Daß ich über die Desprez-Arbeiten schon 1905 (im zweiten Bande der »Ausgewählten Gegenstände aus dem Nordböhmischen Gewerbemuseum«) geschrieben, ist ihm entgangen. Inzwischen möchte ich hinzufügen, daß wohl Desprez sen. seit 1793 mit Kameen in Porzellanmasse beschäftigt ist, daß sich im Museum von Sèvres auch eine Pariser eingeglaste Paste von 1796 erhalten hat, daß aber seine prämiierten Arbeiten auf der Ausstellung 1806 mit der Glasdekoration nichts zu tun haben, daß vielmehr Chevalier St. Amand solche Stücke (»l'incrustation dans le cristal de camées), für die er am 21. März 1818 ein Patent erhält, auf der Ausstellung von 1819 erstmalig vorführt. Daneben gehen die Bestrebungen von Desprez jun., dem 1812 seine verbesserten Pasten patentiert werden; ob sich die bekannten Signaturen mit der Wohnungsangabe nur auf den Sohn beziehen, ist vorläufig nicht zu entscheiden. In Deutschland und Österreich ist diese zweifellos französische Erfindung zwischen 1820 bis 1850 wiederholt nachgeahmt worden, am besten in der Graf Harrachschen Hütte von Neuwelt, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aber allmählich wieder ganz aufgegeben worden und in Vergessenheit geraten. — Jedenfalls ist es nicht uninteressant, daß durch R. Schmidt solche Arbeiten auch für Zechlin nachgewiesen worden sind.

Wenn ich dies oder jenes, was nur eine kleine Lücke auszufüllen oder eine irrige Ansicht zu verbessern scheint, hinzugefügt habe, so lag mir doch alles ferner, als die wirklich ganz vorzügliche Arbeit Robert Schmidts dadurch irgendwie herabzusetzen. Im Gegenteil, gerade weil ich so wenig zu erinnern habe, obwohl ich, wenn auch nicht den archivalischen Teil, so doch die erhaltenen Gläser von früher her in ähnlicher Weise überschaue, kann man die Gediegenheit des neuen Prachtwerkes erst recht beurteilen. Jedenfalls stellt diese Publikation ihren noch jungen Verfasser mit in die erste Reihe unserer kunstgewerblichen Schriftsteller und bildet zugleich ein Ruhmesblatt für das Berliner Kunstgewerbemuseum, das unter Otto von Falke in überraschend schneller Folge einen Musterband dem anderen folgen läßt, durchwegs Ehrentitel für die deutsche Wissenschaft. *Gustav E. Pazaurek.*

**Lübke-Haupt,** *Geschichte der Renaissance in Deutschland.* 3. Aufl. 2 Bde. Eßlingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber). Geh. M. 44.—, geb. 50.—.

Wilhelm Lübke war einer der großen Schaffer. Wie sein Freund Burckhardt hatte er den Mut, sich Riesenaufgaben zu stellen und überall aufs Ganze zu gehen. So hat er auch die Geschichte der deutschen Renaissance fast aus dem Nichts geschaffen, indem er jahrelang die deutschen Gaue bereiste, durchsuchte und die mühselige Aufnahmearbeit betrieb, welche ein nahezu unbekanntes Gebiet erforderte. Die erste Auflage erschien dann gerade zur rechten Zeit (1873). In ihrem vaterländischen Stolz, ihrem schwungvollen, stark protestantisch gefärbten Freiheitssinn war sie getragen und gehoben vom Rausch der großen Zeit, von Siegesfreude und Dankgefühl gegen den guten Genius der Nation. Und sie fand Glauben wie ein Evangelium. Deutsche Renaissance ward die Losung für die Baukunst und das Kunstgewerbe des neuen Reichs. Das Nationalgefühl forderte aus unbewußtem Drang, »der Väter Werk« da fortzusetzen, wo es der unselige große Krieg unterbrochen hatte. Die Gotik trat in den Hintergrund, das Barock lag noch in Verachtung. Lübkes Buch traf

genau die Stimmung der Zeit und wirkte unendlich fruchtbar auf die Praxis und die Wissenschaft. Ortweins »Deutsche Renaissance« war die nächste Frucht, und Lübke selbst konnte schon 1881 die zweite Auflage ausgehen lassen, die uns Jüngeren sozusagen die Renaissancebibel war.

In der Tat ein gehaltreiches Werk! Lübke hat sich die Sache nicht leicht gemacht. Wie gründlich er die Quellen und das ältere Schrifttum durchforschte, davon zeugen schon die fünf einleitenden Kapitel, worin er in behaglicher Breite über die Renaissance des deutschen Geistes, die Anfänge bei Malern und Bildhauern, das Kunstgewerbe, die Theoretiker und das historische und systematische Gesamtbild der deutschen Renaissance spricht. Hier ist alles so sicher begründet, so klug und klar ins Licht gestellt, daß uns nach 40 Jahren kaum ein Satz veraltet oder gar irrig erscheint. Dann führt er in 13 Kapiteln die Denkmäler in landschaftlicher Ordnung vor, wobei er immer durch einleitende Landes-, Fürsten- und Stadtgeschichten den historischen Hintergrund zeichnet, die Anlagen wie ein guter Reiseführer anschaulich und genau beschreibt, den Ausstattungen und Begleiterscheinungen Aufmerksamkeit schenkt und gelegentlich auch den hervorragenderen Künstlern nachgeht. Über die Gefahr schablonenhafter Aufzählung half ihm eine ganz hervorragende Darstellungsgabe hinweg. Er hat in seiner Schreibweise nicht die feingespitzte Form und die göttliche Sicherheit wie Daniel Burckhardt. Blendende Geistreichigkeiten waren ihm nicht geläufig. Dafür entschädigt aber eine wundervolle sachliche Klarheit und eine schlichte Anmut des Vortrags, welche uns ohne Ermüdung die weitläufige Kreuz- und Querfahrt durch alte Schlösser und Städte, Kirchen und Rathäuser, winklige Gassen und Höfe, behagliche Bürgerstuben und pompöse Grüfte überstehen helfen. Es ist deshalb nicht recht verständlich, warum in der neuen Auflage vielfach — und nicht immer glücklich — am alten Text herumkorrigiert wurde.

Daß nun dies klassische Buch unserer Wissenschaft in verjüngter Gestalt wiedergeschenkt wurde, dürfen wir mit großer Freude begrüßen, und niemand konnte für die Besorgung der neuen Auflage geeigneter sein als Albrecht Haupt, der mehrfach und an entscheidenden Punkten in die neueren Verhandlungen eingegriffen hat. Er hat der Versuchung widerstanden, die topographische in eine stilgeschichtliche Darstellung umzuwandeln. Das wäre ein ganz neues Buch geworden. Im übrigen spricht es für die unantastbare Güte des Lübkeschen Werkes, daß Streichungen gar nicht, Berichtigungen wenig, im wesentlichen also nur Zusätze nötig waren. Sie beziehen sich teils auf die Denkmäler und sind hier häufiger für Norddeutschland, namentlich für die Backsteingegend, teils auf die Künstler und die künstlerischen Zusammenhänge, die ja seit 1881 wesentlich aufgeklärt sind, und hier kommt natürlich Peter Flötner zu seinen verdienten Ehren wie auch die anderen Führer, die Pahr, Krebs, Grohmann, Schickhardt, Roßkopf usw. Dehios Handbuch hat es uns ja sehr erleichtert, Übersichten im ganzen Reich und nach allen Gesichtspunkten herzustellen. Lübke selbst würde dabei wahrscheinlich auf Vollständigkeit gegangen sein, auch in der Anführung der reichen neueren Monographien und Aufsätze.

Die zweite Auflage war auch äußerlich, im Druck und Bildschmuck, eine vornehme, einheitliche Erscheinung, ganz des Stoffes würdig. Das ist nun anders geworden. Der Satz ist recht eng und neben einer Auswahl der alten famosen Holzschnitte erhalten wir eine Fülle der besten photographischen Aufnahmen, die den Inhalt allerdings erst recht zur Geltung bringen. Wir wünschen dem neuerstandenen Lübke eine so freudige Aufnahme, daß er nicht wieder 23 Jahre bis zum nächsten Ausgang braucht. Denn das Buch ist wert, sich als Standwerk für immer in der deutschen Kunstliteratur zu behaupten. *Bergner.*

**Alexis Forel.** *Voyage au pays des Sculpteurs romans.* I. Band. Paris, H. Champion, 1913.

Malerische Reisestudien durch Frankreich, mit feinem Verständnis für die Poesie der Landschaft und starkem Empfinden für die Schönheit der Architektur und der Plastik des frühen Mittelalters, die hier so glänzende Denkmäler hinterlassen hat. Aber ein Schlag ins Leere: Die reizvollen Zeichnungen von Emmeline Forel geben dem Forscher keine Handhabe und dem Laien nur eine sehr oberflächliche Vorstellung jener Meisterwerke romanischer Kunst, und der poesievolle Text darf ja nicht etwa auf kunsthistorische Fundamentierung hin untersucht werden. Man mag das Buch nehmen als Ergänzung zu einem Handbuch über französische romanische Kunst, wie etwa das von Baum herausgegebene schöne Werk: Romanische Baukunst in Frankreich (Stuttgart, J. Hoffmann, 1910), das die sachlichen Angaben und Abbildungen enthält, die Forel fehlen.

**Uhde-Bernays,** *Winckelmanns kleine Schriften zur Kunst des Altertums.* Mit Goethes Schilderung Winckelmanns. Insel-Verlag, Leipzig 1913. (Geh. 6 M., Halbperg. 7 M.)

Der Verfasser betont selbst in der Nachrede seines Buches, daß es uns ziemt, die Marksteine in unserer geistigen Entwicklungsgeschichte zu reinigen, von neuem aufzurichten, um sie in ihrer Bedeutung zu erhalten für die Nachwelt. Die Anwendung dieses Gedankens auf Winckelmanns Werke durch Uhde-Bernays besitzt einen hohen Selbstwert. Im Dargebrachten konzentriert sich Winckelmanns Bedeutung, dem Laien das Verständnis erleichternd durch Ausschaltung des zeitgemäßen gelehrten Schnörkelwerks und ihn in der Veranschaulichung und Nachprüfung des Gelesenen unterstützend durch Abbildungsmaterial. Schärfer hätte vielleicht mit wenigen Worten das von Winckelmann verarbeitete fremde Material umrissen werden können. Doch ist das Buch populär gedacht, und der Verfasser wurde der ihm gestellten Aufgabe vollauf gerecht, unterstützt durch die Ausstattung des Insel-Verlags. *Gustav Au.*

**Festschrift** zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens der K. Altertümersammlung in Stuttgart. 1912. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1913.

Die Bedeutung der K. Altertumssammlung in Stuttgart geht über die eines historischen Lokalmuseums weit hinaus. Allein die Sammlungen des K. Kunst- und Altertümerkabinetts, zu denen noch die des Württembergischen Altertumsvereins und die eigentliche Altertümersammlung hinzukamen, würden ihr schon einen bedeutenden Rang innerhalb der deutschen historischen Museen sichern. Die Festschrift, die in gediegener Ausstattung vor einiger Zeit erschienen ist, gibt einen kurzen Abriß ihrer Geschichte und vereinigt eine Anzahl bemerkenswerter Aufsätze, von denen sich fünf mit römischen Altertümern befassen; von den übrigen, meist baugeschichtlicher Natur, ist die umfassend illustrierte Darstellung der württembergischen Kunst im Zeitalter Eberhards im Bart (Ende des 15. Jahrh.) von Julius Baum hervorzuheben.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 38. 19. Juni 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

**Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 39, erscheint Anfang Juli**

## BASSANO UND NICHT GRECO!

August L. Mayer wendet sich in der eben erschienenen Juni-Nummer der Biermannschen Monatshefte gegen zwei Aufsätze, die Valerian von Loga und ich kürzlich im Jahrbuch veröffentlicht haben. Herr von Loga ist auf Urlaub; so kann ich ihn nicht fragen, ob er replizieren will. Wie ich ihn kenne, wird er lächelnd ablehnen. Ich bin von weniger philosophischem Temperament. Doch ich will mich kurz fassen. Ich setze darum bei denen, die die Streitfrage überhaupt interessiert, die Kenntnis jener beiden Jahrbuchaufsätze voraus.

Mayer tritt auf das Kampffeld und kündigt sofort unsere Niederlage an. Er führt ein »schweres Geschütz« auf, wie er sagt, ein Geschütz, dem wir erliegen müssen! Nun schießt er los. Das Geschütz ist ein Porträt, ein signiertes Porträt, ein von Greco signiertes Porträt eines Maltheserritters namens Vincenzio Anastagi, das Mr. H. C. Frick in New York besitzt und das nach einer später aufgesetzten Inschrift zu Anfang der siebziger Jahre entstanden sein muß.

Mayer hat geschossen. Doch ich konstatiere, daß ich mich nicht getroffen fühle. Einstweilen hüllt der Pulverrauch Logas Gestalt ein, deren gute Konstitution mich jedoch hoffen läßt, daß der Knall auch ihr nichts angehabt hat. — Was hat denn in aller Welt das Porträt bei Mr. Frick mit jener Gruppe bassanesker Kompositionen gemein, über die zu diskutieren ist?

Im übrigen habe ich weniger Anlaß zu klagen, als Loga. Ich bekomme wenigstens die leidlich gute Teilzensur, jene Übergangsperiode Bassanos »so interessant beleuchtet« zu haben. Aber ich finde es nicht nett, daß mir Mayer Behauptungen vindiziert, die ich nicht aufgestellt habe. Wo befindet sich in meinem Aufsatz die Jahreszahl 1565 als approximatives Datum für jene wichtige Gruppe von Bassano-Kompositionen? Ich habe dargelegt, daß diese Bilder direkt vor dem Übergang zur eigenen Manier liegen, die zuerst in dem Kruzifixus in Treviso von 1562, noch ausgesprochener in der »Anbetung der Hirten« in Bassano von 1568 zutage tritt. Danach sind jene letzten Ausläufer des parmigianinesken Einflusses auf etwa 1560 zu datieren oder wie ich seinerzeit sagte, »für den Anfang der sechziger Jahre anzusetzen, etwa für die Zeit, als Greco begann, das Farbenreiben zu erlernen.« Es kommt hier auf Jahre an und so durfte Mayer meinen »Anfang der sechziger Jahre« nicht mit um 1565 umschreiben.

Ich hatte mich bemüht, zu zeigen, daß jene Bildergruppe ein so wichtiges Glied in der Entwicklung Bassanos ist, daß, wer sie aus dem Oeuvre Bassanos eliminieren will, zeigen müßte, wie sich ohne sie der Übergang aus der parmigianinesken zur eigenen Manier vollzogen hat. Das ist nicht plausibel zu machen, und so müßte der, welcher Grecos Anteil retten will, zur Nothypothese greifen, Greco sei in jener Zeit im Bassano-Atelier tätig gewesen. Das ist aber aus chronologischen Gründen unmöglich. Was antwortet nun Mayer?: »Greco konnte Werke des Bassano gewiß in genügender Anzahl in Venedig studieren«(!). Darum handelt es sich nicht. Will Mayer auf den klaren Sinn meiner Darlegungen eingehen, so will ich ihm Rede stehen, anderenfalls verzichte ich auf eine weitere Diskussion. Es bleibt dabei: So lange es nicht gelingt, von den signierten Frühwerken Grecos in England, Dresden, Parma und Neapel einleuchtend eine stilistische Verbindung zu der Wiener »Anbetung« und den mit ihr eng verwandten Kompositionen herzustellen, schreckt uns nicht Mayers Kanone.

Aber traut Mayer wirklich fest der Macht seiner Waffe? Warum der wenig hübsche Verstoß gegen den literarischen guten Ton? Die Einwendung gegen Logas Äußerungen lassen in puncto cortesia zu wünschen übrig. Warum so eifern, wenn man sich sicher fühlt! Warum? *Hadeln.*

## NEKROLOGE

In Paris starb der Maler **Gabriel Ferrier,** Mitglied der Akademie und Professor an der Ecole des Beaux-Arts. Er war geboren in Nîmes 1847. Den großen Rompreis erhielt er 1872. Von da an begann seine Laufbahn, voll von offiziellen Erfolgen und Ehrungen. Er war der Typus des akademischen Malers, korrekt, geschickt, geleckt, aber unpersönlich, unlebendig. Gabriel Ferrier hat sich an der dekorativen Ausmalung der neuen Sorbonne und des Pariser Stadthauses beteiligt. Im Luxembourg sind mehrere Arbeiten von ihm, darunter das Porträt des Generals André, dessen lange, gepflegte Fingernägel den Beschauer wie ein Alpdruck verfolgen. Gabriel Ferrier war eine der Hauptstützen des Salon des Artistes Français; beinahe wäre er kürzlich statt Besnard Direktor der Villa Medici geworden. *A. D.*

## DENKMÄLER

Die Angelegenheit des **Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Stendal,** über die wir seinerzeit gelegentlich der Ausstellung der Konkurrenzentwürfe in Berlin berichteten, ist nunmehr entschieden worden. Professor Peter Breuer, der einen der zwei zweiten Preise erhalten hatte — ein erster war nicht verteilt worden —, ist die Ausführung übertragen worden. Das ist aus prinzipiellen Gründen zu begrüßen, weil damit der Spruch der Jury, an den das Komitee nicht gebunden war, trotzdem Beachtung fand und nicht, wie es leider in neuerer Zeit nicht selten geschah, einfach beiseite geschoben wurde. Erfreulicher aber ist, daß der ursprüngliche Plan, das Denkmal auf dem Rathausplatz aufzustellen, aufgegeben wurde. Der schöne Platz wäre heillos verunstaltet worden. Das zeigten schon die Photographien der Gesamtsituation, die den Entwürfen beigegeben waren. Es fehlte nicht an warnenden Stimmen, und zum Glück sind sie nicht ungehört verhallt. Es wurde beschlossen, Breuers Denkmal auf dem Winckelmannplatz zur Aufstellung zu bringen.

## AUSSTELLUNGEN

**Paris. Der Salon der Société nationale.** Das Gesamtbild des diesjährigen Salons ist belebter als seit manchen Jahren. Man hat die Zahl der Einsendungen der Sozietäre von sechs auf vier herabgesetzt, um den Jüngeren

mehr Raum gewähren zu können. Der Salon drohte an Inzucht zugrunde zu gehen. Nun hat man, wenn auch sparsam und vorsichtig genug, einige frische, neue Wege suchende Talente zugelassen wie Henry Ottmann, Ekegardh, Mainssieux, Bertaux, und sogleich bekommt die Ausstellung ein besseres Gesicht. Im großen und ganzen ist aber hier für Gärungsstoff kein günstiger Boden. Die Masse ist zu zähe und träge. Über anständiges Mittelmaß, technische Geschicklichkeit, gemäßigte Mondanität will man hier nicht heraus. Starke, eigenwillige Künstler, die mit sich selbst und mit dem Beschauer ringen, sind hier nur ausnahmsweise anzutreffen; die, die es früher waren, sind nun alt und zahm geworden; sie wollen sich die Gunst des Publikums, die sie einmal gewonnen haben, nicht durch gewagte Experimente verscherzen. Nichts ist gefährlicher, als wenn man beim ersten Blick nicht die »Marke« erkennt. Es gehört hier zum guten Ton, daß von einem Werk die Selbstzufriedenheit ausströmt; der Sucher, der Unfertige wirkt hier wie ein Arbeiter in Samthose und Flanellhemd unter Herren im Smoking mit Lackschuhen. Wird ein Arbeiter im »Salon« zugelassen? Kurz: Schick geht hier vor Kraft.

Keiner illustriert diesen »Salon«zwang besser als Besnard. Wie flach sind die Reize seiner Kunst geworden, der früher einmal vergönnt war, mit ihren Lichtliebkosungen Frauenschönheit in etwas Feenhaftes zu verwandeln. Diesmal hat er vier Frauenbildnisse ausgestellt, sauber, korrekt, monoton. Das Licht darauf: wohlerzogen und zurückgehalten wie ein Page, der nicht wagt, vornehmen Damen zu nahe zu treten. Der Meister des Schicks aber ist nach wie vor Boldini. Wie elektrisiert von ihrem Charme sind die Damen, die er malt. Und elektrisch davon wird sein Pinsel. Er zuckt über die Leinwand, erfaßt Nasen, Augen, Beine, zupft das Haar unter dem Hut hervor, lüpft Busentücher und Röcke, als ob so viel Genie jede Entblößung rechtfertige: wie elektrisiert staunt das Publikum diese Bilder an. Aber was hat das mit der Kunst zu tun? Auch Gandaras Preziosität ist nur um ein Weniges sympathischer. Der schlanken Linie zulieb wird jeder Körperlichkeit Gewalt angetan. Wenn dieses in die Längeziehen wenigstens einem gesteigerten Ausdrucksbedürfnis entspräche wie bei Greco! Es ist eine Pose, die er dem Publikum gegenüber angenommen hat: ein Mangel, kein Überschuß. Gandara zeigt das Porträt der Schauspielerin Rubinstein: ein Kleid, das um eine Stange herumgehängt ist; die Stange trägt einen Kopf und der Kopf einen Hut. Ist das Modell auch bekannt wegen seiner knabenhaft schlanken Körperlinie, im Leben ist es ein Organismus, in Gandaras Malerei wird es ein Schema. Anders liegt der Fall J. E. Blanche. Von Haus aus ein feinfühliger Künstler, hat er sich durch zuviel Wissen von der Kunst um das eigentlich Schöpferische gebracht. Sechs Jahrhunderte Malerei scheinen auf den Menschen, die er darstellt, zu lasten und machen sie müde und alt. Besonders das englische 18. Jahrhundert hat es ihm angetan mit seinen im Laufe der Zeit gobelinhaft verblaßten Farben. Blanche malt den Galerieton selbst mit in seine Bilder hinein, glaubt vielleicht, sich auf diese Weise einen Wechsel auf die Unsterblichkeit ausstellen zu können. Im Augenblick aber, da der Wechsel eingelöst werden soll, sind — o Graus! — die Bilder schwarz geworden wie die Nacht der Vergessenheit. Wie kann man der Unsterblichkeit teilhaftig werden, wenn man so sehr die Gegenwart vergißt? Wie möchten die Bilder von Rembrandt heute aussehen, wenn er selbst ihren goldig schimmernden Galerieton dazu gemalt hätte?

Blanche gehört in dem Salon der Société Nationale zu einer weitverzweigten Gruppe von Malern, die auf der Suche nach formalen Ausdrucksmöglichkeiten irgend ein technisches Verfahren entdeckt haben und nun immer gleichermaßen vorgehen. Man kann solcherlei Verfahren nicht mit »Stil« bezeichnen, da es nur aus Geschicklichkeit und Anpassungsfähigkeit, nicht aus selbstherrlichem Gestaltungstrieb heraus resultiert. Von solcher Art ist der verblasene Dämmerton auf Raoul Ulmanns Marinen, die anglisierende Verschwommenheit von Aman-Jean. Le Sidaner ist ein Landschafter von lyrischem Empfinden und tonsicherem Auge. Aber immer ist in seinen Bildern das Licht so gesiebt und dosiert, daß man meinen könnte, er male bei geschlossenen Fensterläden. Er hat dieses Jahr einen sonnenbeschienenen Garten ausgestellt. Die Augen fallen dem Beschauer zu vor all diesem schläfrigen Licht.

Neben diesen zartbesaiteten, feinnervigen Künstlern gibt es auch »Prozedisten« (so könnte man sie nennen) von männlicherem Gebaren. Ihre Führer sind Cottet und Lucien Simon. Cottet stellt dieses Jahr nicht aus. Von Lucien Simon ist ein Kai zu sehen, wie immer ein Motiv aus der Bretagne, mit Matrosen, die auf der Steinmauer sitzen oder liegen. Die Verkürzungen sind vortrefflich bewältigt; die Farben, auf blau und grau gestimmt, geben, wenn auch etwas kreidig, gut den bretonischen Landschaftscharakter wieder: würde man dabei nur den Eindruck einer lasterhaften Routine los!

Auch Maurice Denis büßt (ist es der Einfluß des Milieus?) langsam seine frühere Linkischkeit ein, die so echt und reizvoll war, und wird schulmeisterlich korrekt. Er beschreibt in einer Reihe von dekorativen Gemälden die Geschichte der Nausikaa, die den Odysseus am Meeresstrand entdeckt. Immerhin ist noch so viel Frische in ihm wirksam, daß es keineswegs störend auffällt, wenn Nausikaa den Ball mit einem modernen Racket fortschlägt. Uneingeschränkten Genuß aber bieten die Illustrationen, die Maurice Denis zu einer Prachtausgabe der Fioretti von Franz von Assisi entwarf, und die Jacques Beltrand als Holzschnitte en camaïeu ausgeführt hat. Hier kann sich Maurice Denis, der sich so gern im Quattrocento ergeht, seinem Talent gemäß ausgeben. Landschaften, Genreszenen, Mönchsgeschichten, einerlei, was er schildert, sind von einer bemerkenswerten Vermischung impressionistischen Auskostens der Dinge und dekorativen Stilgefühls.

Eine andere erfreuliche Erscheinung des Salons sind die Landschaften, die Raffaelli letzten Winter in Venedig gemalt hat. Man hat ihm mit Recht den Vorzug eingeräumt, zehn Bilder zeigen zu dürfen. Es ist kein geringes Verdienst, dieser von allen Künstlern des Erdballs heimgesuchten Stadt einen neuen Aspekt abgewonnen zu haben. So sehr sie auch zu einem weichlichen Lyrismus herausfordert, Raffaelli steht ihr so sachlich gegenüber, als male er irgend ein Vorstadtgerümpel. Die blaue Lagune, die sich spiegelnden Häuser, die wässrige Atmosphäre ist mit der ihm eigenen peinlichen Gewissenhaftigkeit aufgezeichnet. Die Poesie, da sie nun einmal da ist, stellt sich schon von selbst ein. Von weitem sieht ein Bild aus, als sei es mit ganz spitzem Pinsel gemalt; nähert man sich, so findet man, daß eine breite Auffassung sein scharfes Auge beherrscht. Im letzten Winter hat es in Venedig geschneit. Der Frost, der weiße Schnee kam Raffaellis unschwärmerischem Wesen besonders zu Hilfe.

Unter den Porträtisten fällt Olga von Boznanska auf. Wie Schleier hängt es vor den Gesichtern, die sie malt. Aber diese Schleier sind nicht Verwischungen des Körperlichen, sie lassen das Seelische durchscheinen. Die Künstlerin entmaterialisiert den Menschen, um desto mehr von dessen Innerem erblicken zu lassen. Man muß sich die Geduld nehmen, — keine leichte Sache in dem Tohuwabohu eines Salons — sich in diese Bildnisse zu versenken. Keine

Pose, keine gesellschaftliche Verkleidung entstellt sie. Ähnlich wie bei Carrière wird hier aus dem Menschen gewahrsagt, sein Leid zumeist und seine Resignation ergreifend enthüllt. Und wie bei Carrière sind die Farben, um die Vision nicht zu überfluten, heruntergedrückt: bei Olga von Boznanska in eigener Weise auf ein reichtöniges Grau, aus dem hier und da eine reine Farbe juwelenhaft aufleuchtet.

Die umfangreichste, wenn auch nicht bedeutendste Kundgebung des Salons ist die Retrospektive, die Gaston Latouche, dem voriges Jahr verstorbenen, langjährigen Mitglied des Salons, gewidmet ist. Man könnte ihn wegen seiner Hinneigung zur Poesie und zum mythologischen Fabulieren den französischen Böcklin nennen. Was Böcklin die Antike war, das war Latouche das 18. Jahrhundert. Parke und Rokokosalons bevölkert er mit Liebesgöttern, Faunen, schäkernden Paaren, mit possierlichen Affen. Trotz koloristischer Vorzüge ist die Form bei Latouche (glaubt er dies dem 18. Jahrhundert schuldig zu sein?) ziemlich liederlich, und man fragt sich, ob er nicht besser daran getan hätte, seine galanten Abenteuer und Schäferidyllen in Versen statt mit dem Pinsel darzustellen. Aber möchten dann nicht die Poeten protestieren?

Was hilft die Anordnung, nur vier Werke ausstellen zu dürfen, wenn man, wie Zuloaga, vier Bilder schickt von so riesigem Umfang, daß sie den Raum von mehr als einem Dutzend Bilder geläufigen Formats bedecken? Zuloaga stellt nur alle paar Jahre im Salon aus, dann aber verlangt das Publikum von ihm, daß er den Clou dazu liefere. Ein gefährlicher Beruf, der des Cloufabrikanten! Qualität und Umfang verbinden sich so selten miteinander! Das eine der vier Bilder ist eine Apotheose Toledos und Maurice Barrès', des jetzigen französischen Nationalhelden (nach Déroulèdes Tod). Links in der Ecke steht, in den romantischen Mantel gehüllt, Barrès und sieht von Theaterfelsen aus in die Landschaft, auf die Stadt Toledo; in der Hand hält er sein eigenes Buch über Greco. Die Landschaft ist weder intim noch heroisch genug, um künstlerische Wirkung zu tun, und das Porträt ist schwärzlich und wird noch so sehr nachdunkeln, daß man die Empfindung hat, Zuloaga habe sich selbst das Leichentuch auf das Bild gemalt. Seine südlich romanische Rhetorik ist von einer peinlichen Aufdringlichkeit, man ist geneigt, das Bild allenfalls für eine Buchhändlerreklame, für ein Plakat für die Grecofeier, die jüngst in Toledo stattfand, zu halten. Auch seine anderen Bilder, der Dorfstierkämpfer, die Frau mit dem Kakadu, der Kardinal erwecken eher den Eindruck von Kunststücken als von Kunstwerken. Bei aller technischen Virtuosität ist gerade der Mangel an Geistigkeit für deutsches Gefühl überaus störend. Zuloaga findet keine Distanz zum Modell, sowie das Modell keine Distanz zu den Dingen hat, die es umgibt. Seine Werke haben keine Ferne. Hat Zuloaga nicht einmal den Ausspruch, der ihn charakterisiert, getan: »Die Luft? Die Luft ist da zum Atmen, nicht zum Malen.«

Um die geistige Wirkung in seinen Bildern bemüht sich Desvallières; technisches Vermögen hält damit nicht immer gleichen Schritt. Sein »Herkules im Garten der Hesperiden« dieses Jahr ist eine gute Leistung.

Desvallières gehört seiner Problemmalerei nach eher in den Herbstsalon. Ein Gleiches gilt von Charles Dufresne, dessen Bild »Rückkehr von der Jagd« mit seiner saftigen, prunkvollen Malerei und kühnen Komposition (ein Pferdehinterteil dominiert das ganze Bild) aus dem Rahmen dieser sittsamen Ausstellung herausfällt. Man wird gewiß diesem Namen noch öfters begegnen.

Einen Gipfelpunkt von Nachahmung des Alten bedeutet Armand Points großes Gemälde »L'effort humain«. Hier ist eine menschliche, ja übermenschliche Anstrengung gemacht, die italienischen Meister der Renaissance wieder lebendig werden zu lassen. Armand Point übernimmt ihre Figuren, ihre Komposition, ihre Farben (wie sie jetzt nach Jahrhunderten aussehen!) für seinen Zug von Wasserträgern. Wohin tragen sie das Wasser, das sie da schöpften? Doch nur auf die Mühle der Futuristen. Wahrlich, lieber das Bild eines Futuristen, als solche nutzlose Kopie des Alten! Denkt man an Armand Points Gemälde zurück, so gesteht man sich, nicht ohne Grausen, im Gesamtbild dieses Salons hat es gar nicht einmal so sehr den Gesamtton gestört!

Niemals waren die Ausländer so wenig zahlreich vertreten, wie dieses Jahr. Von Deutschen fast keiner. Richard Bloos wäre zu nennen mit seiner lebensvollen Wiedergabe französischer Motive; unter den Schweizern fielen auf Martha Stettler mit ihrem robusten »Tanzfest im Freien« und Ernst Bieler mit zeichnerisch interessanten Porträts.

Die Plastik, die in diesem Salon immer noch in weißen Haufen zusammensteht, statt wie im Herbstsalon durch die Säle hindurch verteilt zu werden, enthält einiges Gute, nichts Überragendes. Rodin stellt dieses Jahr nicht aus. Es hieß, er habe die Büste Clémenceaus schicken wollen, Clémenceau aber habe ihn gebeten, davon Abstand zu nehmen, er habe ihn zwar charakteristisch, aber doch zu wenig gewinnend für eine Ausstellung dargestellt. Wie dem auch sei, Rodins Platz im Zentrum der Rotunde steht leer. Bourdelle bemüht sich um antike Ruhe und Ebenmaß in der Porträtbüste einer Rumänin. Besser scheinen mir zu ihm die modern impressionistischen Ausdrucksmittel zu passen: seine nervös lebendige Männerbüste ist eher von dieser Art. Charmoy zeigt das »Grab eines Poeten« von mehr lyrischen als plastischen Qualitäten. Der Dichter liegt nackt und schmächtig wie ein Kind auf der Grabplatte; Frauengestalten neigen sich trauernd über ihn, Blumengirlanden schließen das Denkmal nach rückwärts ab. In Frankreich, dem Land, dem es in Kunstsachen vor allem auf das Realisieren ankommt, hat man für derlei Stimmungsplastik nicht viel übrig. So hat Charmoy vor mehreren Jahren ein großes Beethovendenkmal geschaffen. Die Stadt Paris hat es erworben, aber immer noch nicht zur Aufstellung gebracht. Man hat die Ausführung, die Fernwirkung bemängelt. Vier Genien stützen mit ihren Flügeln die Platte, auf der Beethoven wie ein Heros unbekleidet ruht. Die Genien paraphrasieren gut Beethovensche Musik. Es wäre schade, wenn das Werk nicht an die Öffentlichkeit käme. *Albert Dreyfus.*

**Die Sommerausstellung der Münchner Sezession.** Die Ausstellung der Sezession am Königsplatz ist das geworden, was nach dem Ausscheiden der interessantesten jüngeren Mitglieder und Gäste zu erwarten war: ein Bild der Verlegenheit, der Zusammenhangslosigkeit und der Unproduktivität. Diese Sommerschau ist wohl die zerfahrenste, die unter allen großen Ausstellungen der Sezession bisher da war. Es läßt sich selbstverständlich nichts dagegen sagen, wenn die Sezession den Versuch macht, mit der Zeit zu gehen. Im Gegenteil. Man hat ihr mit Recht vorgeworfen, daß sie diese Pflicht der Kunstpflege und — der Klugheit in den letzten Jahren nicht hinlänglich erfüllt hat. Aber mit der Zeit gehen bedeutet nicht dasselbe wie die Orientierung verlieren. Und das ist geschehen. Die alten Sezessionsmitglieder haben zum Teil ebenso groteske wie verzweifelte Anstrengungen gemacht, modern zu sein — etliche freilich ohne ihre akademischen Reserven aufzugeben. Und in dem an sich löblichen Bestreben, Junge zum Wort kommen zu lassen, haben die

Herren Juroren so unglaubliche Mißgriffe getan, daß man zugleich dem Ärger und der Rührung nahe ist.

Stuck hat schon seit etlichen Jahren versagt. Unter den fünf Bildern, die er diesmal ausstellt, ist vielleicht eins, bei dem man noch Qualität entdecken könnte: das Bild heißt »Das Diner« und weist in der Behandlung des Hintergrundes — Decke und Wandgobelin — gewisse malerische Reize auf. Aber dieses geringe Vergnügen entschädigt nicht für die pathetischen oder sonst auf eine Art gespreizten Nichtigkeiten, an denen die der Kunstgeschichte beflissenen kleinen Mädchen aus der Provinz die Schauer des großen Stils erleben. Albert Keller? Der traurige künstlerische Rückgang seiner letzten Jahre ist hier noch zweifelloser als in der Kollektivausstellung bei Caspari. Die drei neuen Sachen in der Sezession sind von seinem Schlimmen das Schlimmste. Habermann? Wir wollen nicht vergessen, was der Pilotyschüler Habermann einst gemalt hat. Es sind Dinge, die große Achtung verdienen. Aber es ist wahrhaft entsetzlich, zu sehen, wie dieser Maler in dem krampfhaften Bestreben, nicht unter das Niveau der neuesten Entwicklung zu sinken, sich zu den abgeschmacktesten Modernismen verleiten läßt. Man greift sich an die Stirn. Man glaubt so etwas nicht. Habermann malt eine Verkündigung — und zwar in der Art, wie sie einer der geringsten jugendlichen Stilisierer von heute malen würde: mit einem restlosen Verzicht auf alles, was je an ihm persönlich war. Der Wille zu solcher Freiheit flößt am Ende einen gewissen Respekt ein — vielleicht tut er es auch nicht; in jedem Fall ist das Resultat ein Mißlingen. Das sind die Alten. Nur einer ist mit einem feinen Bild vertreten — aber der ist tot: mitten in aller dieser Unordnung hängt ein entzückendes kleines Bild von Uhde, das ein lesendes Kind darstellt.

Schon kommt man zu den Auswärtigen. Ein »verlorener Sohn« Thomas ist schwacher Durchschnitt seiner späteren Malerei. Dagegen gehören zwei Aquarelle (Felsenschlößchen und Villa Borghese) zu den reizendsten Dingen, die Thoma je gemacht hat. Das erste wirkt beinahe wie achtzehntes Jahrhundert; das zweite — wie soll man gleich sagen? — wäre noch schöner, wenn es von Corot wäre. Aber endlich kommt man zu einem ganz unproblematischen Kunstwerk eines Alten. Das ist eine ganz wundervolle Landschaft von Trübner: Forellenteich im Stift Neuburg. Trübner — ich glaube die Behauptung verantworten zu können — ist unter allen Älteren der Produktivste. Er hat die am meisten elastische Vitalität unter ihnen allen. Er scheint unerschöpflich in immer neuen Sublimierungen der grünen Welt zu reinster malerischer Form. Und er erscheint sogar um eine Note bereichert, die man bisher an ihm fast ganz vermißte: um eine gewisse Innigkeit, die sich mit seiner straffen formalen Disziplin nun herrlich vereint. Ich halte ihn für produktiver als Corinth, ja selbst als Liebermann, wiewohl diese beiden wahrlich nicht mit schlechten Arbeiten vertreten sind. Von Liebermann sieht man neben einer etwas seichten Jägerskizze zwei schöne Hundebilder (Spaniels); von Corinth ein malerisch köstliches Stück mit dem Titel »Morgentoilette«, vor dem man im Stillen manche Härte abbittet, die man über diesen in seiner Welt immerhin klassischen Meister gesagt hat. Aber doch — wenigstens für mein Gefühl — kommen die beiden neben Trübner nicht recht auf.

Damit ist nun wohl so ziemlich alles gesagt, was über die Alten gesagt werden kann. Es kommen die mittleren und jüngeren Generationen. Hier wird der Strom noch dünner. Rösler hat drei sehr ernste Arbeiten geschickt, in denen eine impressionistische Tradition von spezifisch berlinischer Prägung sich aus der Komplikation zu befreien und breitere Grundformen zu gewinnen sucht. Aber man hat nicht die Empfindung, daß hier ein wesentlich neuer Wille am Werk ist. Ähnlich empfindet man wohl Beckmann gegenüber, der übrigens in dem Bildnis der Familie Simms eine seiner repräsentativsten Arbeiten geschickt hat. Zwei Künstler, die der sorgfältigsten Würdigung wert sind und gerade in ihrer Selbstbeschränkung Respekt verdienen, aber eben doch wieder in der relativen Begrenztheit ihres zeitgeschichtlich und persönlich sehr begrenzten Gestaltungswillens im ganzen irgendwie uninteressant werden können, so stark sie im einzelnen fesseln. Und was von diesen beiden gilt, das gilt schließlich auch von den schönen Landschaften Kardorffs.

Es lohnt kaum, weiter lange bei Einzelnen zu verweilen. Man trifft die alten Namen, die wie Abonnements wirken und die man schlechterdings nicht anders als in alphabetischer Reihenfolge erwähnen kann: Benno Becker (blasser wie je), Burmester (impressionistisch-akademische Gediegenheit, neuerdings mit Stilansprüchen), Crodel (immer ein wenig sympathisch), Amandus Faure (immer die alte Eleganz), Hayek (besser wie sonst), Heine (mit dem schlimmen himbeerroten Bild »1813«), Ulrich Hübner (der neuerdings in seinem Suchen nach dem Neuen sein Bestes verliert), dann die echten, eingesessenen Münchner Kunstmaler Groeber, Nißl, Piepho, Pietzsch, Samberger, Schramm-Zittau, Vetter, Winternitz, Zügel usw. Mitunter trifft man noch auf Interessantes: da hängt ein schönes Quittenstilleben und eine feine italienische Landschaft von Weiß, da ein angenehmes Blumenstück der Eugenie Focke, da und dort ein reserviertes Stilleben von Strübe; es ist auch immer eine Freude, einem Tooby zu begegnen, den man über der ewigen Zügeltechnik sehr zu Unrecht vergaß, denn seine Malerei ist zehnmal mehr wert, als die der ganzen Zügelschule. Man muß auch so loyal sein, zu erwähnen, daß der große Mann Egger-Lienz vom Piedestal seiner monumentalen Schwerathletik ein wenig heruntergestiegen ist und ein Bild (eine essende Familie) geschickt hat, das wenigstens einigermaßen, wenn auch nicht aufregend, gemalt ist.

Um diese Namen, von denen die wenigsten über Lokales hinaus etwas bedeuten, gruppieren sich recht und schlecht, höchst zufällig hundert diffuse Nebensächlichkeiten, bei denen man sich auch mit dem besten Willen nicht aufzuhalten vermag. Die Wichtigsten unter den Jüngeren Münchens und der anderen deutschen Städte stehen außerhalb. Die erste Ausstellung der Neuen Münchener Sezession zeigt, wo die lebendigeren Kräfte sind. Ein vorläufiger Einblick in diese Ausstellung hat mir bewiesen, daß zwar auch dort gewiß nicht nur entscheidende Dinge gesagt werden, daß aber das Niveau dieser Ausstellung unvergleichlich interessanter ist als das der Ausstellung der alten Sezession — die sich mit ihrer Ausstellung vom Sommer 1914 selbst einigermaßen ad acta gelegt hat.

*Wilhelm Hausenstein.*

**Frankfurt a. M.** Im Mai zeigte der Kunstsalon Goldschmidt eine umfangreiche Kollektion von Cuno Amiet: Ein Talent auf vielen Wegen. — Im Salon Schames stellte der »Internationale Künstlerbund München« aus. Zwar wird ein gutes Teil der vielfältigen zeitgenössischen künstlerischen Absichten in dieser Ausstellung exemplifiziert, so daß sie recht interessant sein könnte: aber die Qualität der ausgestellten Bilder und Plastiken ist mit wenigen Ausnahmen so durchschnittlich, daß der Gesamteindruck recht matt, ja ermüdend ist. Ausgestellt haben: Cuno Amiet, Ernst Ascher, Alcide Le Beau, W. von Bechtejeff, René Beeh, Robert Eckert, Emil Feigerl, Eugenie Focke, Robert Genin, Werner Heuser, A. von Jawlensky, Georg Kars, A. Kisling,

Paul Klee, Emil Kuhn, Hermann Lismann, Johannes Meltzer, E. Nadelmann, Richard Seewald, O. Th. W. Stein, M. von Werefkin. — Der Kunstverein stellte neben einigem anderen in umfangreicher Weise Zeichnungen und Graphik von Käthe Kollwitz zur Schau und zeigte eine große Reihe von Bildern von W. von Wasielewski (Frankfurt), in denen die Kunst Marées ins Unfreie, Philiströse und Süßliche übersetzt ist. — Das Kupferstichkabinett des Städelschen Instituts eröffnete soeben eine Ausstellung, die in übersichtlicher Weise fast das gesamte graphische Werk Max Klingers zeigt. *A. W.*

**Ein neuer Salon in Paris.** Die Akademie der schönen Künste hat bei der Regierung durchgesetzt, daß ihr jedes zweite Jahr der ehemalige Ballspielsaal im Tuileriengarten zur Veranstaltung einer Kunstausstellung überlassen werde. Aussteller sind nur die Mitglieder der Akademie und Künstler, die von der Akademie eingeladen werden. Man kann nicht behaupten, daß dieser neue Salon die Erfüllung eines dringenden Bedürfnisses darstellt. Die erste Ausstellung ist für nächstes Jahr vorgesehen. Werden sich nun die Herren Akademiker eher herbeilassen, im nächsten Jahre auf die beiden großen Salons zu verzichten, damit das Grand Palais frei werde für die internationale Kunstausstellung, für deren Organisation der Kammer bereits ein Antrag vorliegt? *A. D.*

## SAMMLUNGEN

⊙ Das **Berliner Kupferstichkabinett** veranstaltet eine Ausstellung seiner Neuerwerbungen aus dem Gebiete ausländischer Graphik des 19. Jahrhunderts. Eine Reihe besonderer Gelegenheiten konnte benutzt werden, diese Abteilung in jüngster Zeit weiter auszubauen. Vor allem bot die Auktion Roger Marx die Möglichkeit zur Erwerbung schwer erreichbarer Stücke. Im Mittelpunkte steht hier Edgar Degas, der bisher in der Sammlung ganz fehlte und nun mit zwei seiner besten Blätter, einer Radierung und einer Lithographie, glänzend vertreten ist. Die Radierung, »Au Louvre« betitelt, stellt Mary Cassatt mit einer Freundin im etruskischen Saale des Museums dar. Höchst geistreich und in außerordentlich schöner Zeichnung stehen die beiden Figuren vor dem weißen Grunde, der in dem frühen Zustand des Exemplares noch nicht zu einem Interieur ausgestaltet ist. Als Geschenk eines Kunstfreundes gelangte das andere Blatt in den Besitz der Sammlung, vier Frauenköpfe, durch die meisterliche Behandlung des Schwarz-Weiß vor allem ausgezeichnet. Neben diesen Blättern von Degas stellen die zwei Radierungen von Rodin die wichtigste Neuerwerbung dar. Das kleine graphische Oeuvre des Bildhauers ist einer der Höhepunkte der neuen französischen Radierkunst. Eines seiner schönsten Blätter, das Bildnis des Dichters Henri Becque in drei Aufnahmen nebeneinander, konnte in einem der frühen Zustände erworben werden, in denen allein die ganze Schönheit der sammetigen Schwärzen, die der Modellierung ihre Energie geben, zur Wirkung kommt. Außerdem gelangte aus der Versteigerung Roger Marx die radierte Figurenstudie, das seltenste Blatt des Meisters, von dem nur ganz wenige Drucke bekannt sind, in den Besitz der Sammlung. Auch das Werk Manets konnte durch einige schwer erreichbare Stücke ergänzt werden. Die zwei Umrißzeichnungen der Berthe Morisot, die niemals veröffentlicht wurden, sind gleich selten wie die Autographie »Au Paradis«, die, ehemals kaum beachtet, heut ebenso unauffindbar geworden ist. Von Sisley existieren nur ganz wenige Radierungen. Zwei seiner feinen Landschaften stehen unter den Neuerwerbungen. Pissarro ist mit einem schönen Blatt, Gänse an der Tränke darstellend, vertreten. Endlich konnte die sehr gewählte Sammlung von Lithographien des genialen Toulouse-Lautrec, die das Kabinett besitzt, durch einige ungewöhnliche Stücke ergänzt werden. In der Ausstellung fällt vor allem eine der geistreichen Tierzeichnungen des Künstlers auf. Wenig beachtet wurde noch Bastien-Lepage als Radierer. Er war bisher gar nicht vertreten. Nun gelangten auch von ihm einige Proben in die Sammlung, darunter die schöne Radierung einer heimkehrenden Schnitterin, die den Künstler deutlich in der Tradition des Millet zeigt. Die Sammlung der Meister von Barbizon erhielt einen außerordentlichen Zuwachs durch eine große Zahl von Glasklischees, Corot und Daubigny haben sich besonders durch ihre Arbeiten in dieser Technik hervorgetan. Daneben stehen gelegentliche Versuche von Millet, Rousseau und ein Tiger von Delacroix. Auch dieses Meisters Werk erfuhr erwünschte Bereicherung durch einige seiner Lithographien. Von dem Landschafter Dupré wurde die ganze Folge seiner Arbeiten auf dem Stein erworben. Es sind nicht mehr als sieben Blätter, die in der Publikation »L'Artiste« veröffentlicht wurden. Mit einer stattlichen Reihe seiner unvergleichlich großartigen Lithographien ist endlich Daumier vertreten. Es sind Blätter seiner Frühzeit, die in der Zeitschrift »La Caricature« erschienen, und die an monumentaler Größe die mehr malerisch empfundenen Zeichnungen der späteren Zeit noch übertreffen. Zumal die Folge der »Juges des accusés d'avril« erhebt sich weit über alles, was sonst in der französischen Lithographie geleistet wurde. Diese Drucke aus der Caricature sind alle in schönen Abzügen auf Chinapapier erworben worden. Die Sammlung der späteren Lithographien des Meisters wurde durch zwei starke Bände der Folge »Actualités« mit Karikaturen meist politischen Inhalts erheblich bereichert. Mit diesen füllen den Schaukasten einige der frühen französischen Holzschnittbücher, die für Menzels Friedrichswerk vorbildlich wurden. Da ist der schöne Don Quichotte, den Tony Johannot illustrierte, Raffets Geschichte Napoléons, eines der bekannten Bücher von Grandville und frühere Arbeiten von Doré, der einmal zu den geistreichsten Zeichnern Frankreichs zählte.

Unter den übrigen Ländern steht England voran. Die Berliner Whistler-Sammlung wird von keiner anderen des Kontinents übertroffen. Sie wurde um eine Reihe von vier seiner schönsten Lithographien bereichert, die bisher noch ebensogut wie die Radierungen im Kabinett vertreten waren. Die ältere englische Radierkunst hatte in der Schule von Norwich ihr Hauptzentrum. Zwei alte Klebebände, die erworben wurden, enthielten ein reiches Material zur Geschichte dieser Kunst. Ein paar Proben der Hauptmeister John Crome und John Sell Cotman figurieren in der Ausstellung. Samuel Palmer ist mit zwei seiner tonreichen Landschaftsradierungen vertreten. Von den Jüngeren sieht man Cameron in einer technisch vollendeten Darstellung eines gotischen Aquamanile. — Die große Goyasammlung des Kabinetts wurde um einige Drucke von Platten bereichert, die in alter Zeit überhaupt nicht abgezogen worden sind, und die darum bisher fehlten. Von Jongkind ist die Folge des »Six eaux-fortes« erworben worden, einige davon in Probedrucken. Ebenfalls in einem schönen Frühdruck ist eine der älteren Radierungen Munchs »Sommernacht« in der Ausstellung zu sehen. Und die Zorn-Sammlung wurde um eine der neuesten Arbeiten des Künstlers, eine Radierung mit badenden Mädchen, bereichert.

So gibt die Ausstellung ein gutes Bild der Sammeltätigkeit, die das Berliner Kupferstichkabinett in jüngster Zeit auf dem reichen Felde der ausländischen Graphik des 19. Jahrhunderts entfaltet hat, das natürlich nur einen kleinen Teil des Sammelgebietes überhaupt ausmacht.

In der **Berliner National-Galerie** ist in dem kürzlich neueröffneten Erdgeschoß wiederum eine wesentliche Veränderung vorgenommen worden, die als eine erhebliche Verbesserung angesehen werden kann. Der Raum, in dem die Gemälde Leibls nicht eben glücklich gehängt waren, ist jetzt den vier Werken Liebermanns eingeräumt worden. Diese kommen nun an der neuen Stelle ganz anders zur Wirkung als an der Langwand des mittleren Kabinetts, wo sie ursprünglich hingen. Die Bedeutung Liebermanns ist durch die neue Anordnung erst in das rechte Licht gerückt, und außerdem passen die Bilder weit besser in den hellen Vorraum der weißgetäfelten Koje mit Klingers Panneaux als die dunkeltonigen Gemälde Leibls, die ihrerseits auf einer Langwand des folgenden Kabinetts vereinigt, sich in geschlossener Reihe eindrucksvoller repräsentieren, als früher in den durch Türen und Fenster beengten Wandfeldern des Durchgangsraumes. Leibl gegenüber gehört Trübner jetzt eine ganze Wand, und im Hintergrunde hängen die Bilder Schuchs. So wurde ein einheitlicher Raum erzielt, der zu den besten der Galerie zählt. Die übrigen Künstler der Gruppe wurden in das folgende Kabinett geschoben, das durch die Auswanderung Liebermanns entlastet war. Eine einfache Lösung, die aber unter den gegebenen Umständen sicher die beste Möglichkeit traf.

**Die Neugestaltung des historischen Museums in Dresden.** Ebenso wie die Gemäldegalerie und das Grüne Gewölbe wird nun auch das historische Museum in seinen Räumen und in der Aufstellung der Waffen umgestaltet. Historisches Museum ist der unglückliche Name für die weltberühmte Waffensammlung der Wettiner, mit der einige Reste der alten Kunstkammer vereinigt worden sind. Es wäre an der Zeit, die kunstgewerblichen Stücke der ehemaligen Kunstkammer an eine andere Sammlung abzugeben und der Waffensammlung wieder den alten kräftigen Namen Rüstkammer — oder Rüst-und Harnischkammer — zu geben, den sie bis 1833 hatte. Die Rüstkammer wurde 1590 in den oberen Räumen des damals eben vollendeten Stallgebäudes untergebracht und befindet sich auch heute wieder — seit 1876 — in demselben Gebäude, das eben eigens für sie im 16. Jahrhundert erbaut wurde. Inzwischen war sie freilich gegen 150 Jahre an anderen Orten, zuletzt in den langen westlichen Galerien des Zwingers, und die damalige Reihenaufstellung der geharnischten Ritter zu Pferd und der Rüstungen ist auch mit auf die Aufstellung im Stallgebäude übergegangen, die jetzt endlich beseitigt wird. Prof. Dr. Hänel, der gegenwärtige Leiter des Historischen Museums, hat die Umgestaltung der Räume und die neue Aufstellung der Waffen begonnen und zum großen Teile durchgeführt — mit zielbewußter Sicherheit und glänzendem Gelingen. Vergleicht man den neugestalteten Teil und den Rest der alten Aufstellung, so hat man Beispiel und Gegenbeispiel in schlagender Weise nebeneinander. Bei der alten Aufstellung von 1876 waren in mehr irreführender als unterrichtender Weise Kriegs-, Turnier- und Prunkwaffen unterschieden, die Pferde mit Reiterharnischen standen in langen Reihen nebeneinander, und zwar noch dazu in schlechtem Licht, so daß man sie nur von vorn und selbst so oft kaum gut sehen konnte, die Waffen waren dekorativ in Sonnen, Rauten und sonstigen mathematischen Figuren zusammengefaßt — kurzum es war mehr auf imponierende Gesamtwirkung als auf die Möglichkeit der Betrachtung im einzelnen abgesehen, mehr auf Dekoration als auf Darbietung historischen Wissens und künstlerische Erziehung. Die Anordnung stand also durchaus nicht mehr auf der gegenwärtigen Höhe der Museumswissenschaft und unserer Anschauung vom Zweck der Museen. Zudem waren die Räume in der Pseudorenaissance von 1876 nach unseren gegenwärtigen Anschauungen recht geschmacklos, ohne geschlossene Raumwirkung, mit unmöglichen plastischen Formen gegliedert und mit der üblichen ornamentalen Allerweltsmalerei versehen, die nichts mit einer Rüstkammer zu tun hat.

Prof. Hänel hat mit alledem gründlich aufgeräumt. Er hat den historischen Charakter der Sammlung zum herrschenden Grundsatz der Aufstellung gemacht. Wir sehen nunmehr die Entwicklung der Waffen und die Entwicklung der Rüstkammer unter den sächsischen Fürsten, zunächst bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. In jedem Raume hängt das Bildnis des Fürsten, der für die betreffende Entwicklungsperiode maßgebend war, in einzelnen Räumen sind auch Teppiche und Fahnen, auch einmal ein Prunkschrank zum Schmuck und zur Gliederung sachgemäß herangezogen. Der verfehlte Grundsatz dekorativer Gesamtwirkung ist aufgegeben. Man kann um jedes der geharnischten Pferde und um die freistehenden Harnische herumgehen und sie von allen Seiten betrachten. Schwerter, Spieße, Streitäxte, Hämmer usw. hängen oder stehen jedes Stück einzeln und kommen so vorzüglich in ihrer Form und in ihrem etwaigen Schmuck zur Geltung. Der Beschauer kann jetzt wirklich studieren und sich unterrichten.

Trotzdem ist auch der Gesamteindruck vorzüglich. Denn die gesamte verfälschte, aufdringliche Renaissancedekoration, die überflüssigen Deckenmalereien, die unmöglichen Kapitelle, die verblasenen Wandanstrichfarben, die Stellwände, die oben den Durchblick offen ließen, daher keinen festen Raumeindruck aufkommen ließen — alles das ist beseitigt. Dafür aber sind jetzt schlichte kräftige Formen an die Stelle getreten, feste Wände, die jeden Raum für sich abschließen, volle, reine Farben, von denen sich die blanken Waffen — jede einzeln sichtbar — kräftig abheben; helles Licht herrscht statt der früheren Düsterheit — kurzum man hat den frischen, kräftigen Eindruck, in einer Waffenhalle, in einer Rüst- und Harnischkammer zu sein, nicht aber in prunkenden Räumen, wo die Dekoration vorherrscht und die Waffen auch eben mit untergebracht sind. Vorzüglich ist auch die Steigerung der Eindrücke, denn gerade die glänzendsten Prunkstücke der ganzen Sammlung, die aus der Zeit der beiden Christiane (1586—1611), sind im stattlichsten Saale des Stallgebäudes, oberhalb der großen Freitreppe, untergebracht. Wohlbedacht ist endlich, daß die Rüstkammer später mit dem gegenwärtigen Armeemuseum zu einem großen Museum des sächsischen Waffenhandwerks vereinigt werden soll. Die Rüstkammer in ihrer gegenwärtigen Gestaltung wird sich dann ohne weiteres in das Gesamtmuseum eingliedern lassen.

Freilich bleibt Prof. Hänel, dem die Umgestaltung zu danken ist, zunächst noch mehr als die Hälfte zu tun übrig. Aber nach diesem ausgezeichneten Anfang dürfen wir von ihm nur das Beste erwarten. Der Staat hat übrigens zu den Kosten des Werkes nichts beigetragen, es wurde mit der Stiftung eines Kunstfreundes bestritten. Hoffentlich finden sich bald weitere Gönner der berühmten Dresdner Sammlung, die den Fortgang der Umgestaltung des historischen Museums zur Rüstkammer ermöglichen.

**Max Liebermanns Bildnis des Barons Alfred von Berger** ist soeben durch die Galerie Arnold aus Mitteln der Pröll-Heuer-Stiftung für die **Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden** angekauft worden. Liebermann war in der Galerie früher nur durch die Studie einer Näherin vertreten, und seit vorigem Jahre mit dem wundervollen Sommerabend an der Alster. Es ist erfreulich, daß dazu nun eines seiner besten Bildnisse kommt. Pauli sagt über Liebermanns Porträtmalerei: »Auch unter Liebermanns Bildnissen gibt es aus den erwähnten guten Gründen Versager; sie sind seine schwäch-

sten Arbeiten. Dafür gehören dann seine wohlgelungenen Bildnisse zu seinen höchsten Leistungen. Und nicht das allein! Der Bürgermeister Petersen, Fräulein Ruetz, Fürst Lichnowsky, Baron Berger, Bürgermeister Burchardt, die letzten Selbstbildnisse — um nur einige verschiedenartige herauszugreifen — sind schlechthin klassische Meisterwerke der Bildnismalerei.« — Das Bildnis Bergers stammt aus dem Jahre 1905 und stellt den ehemaligen Direktor des Deutschen Theaters in Hamburg auf dem Stuhle sitzend, mit der Zigarre in der Hand dar. Es ist die erste Fassung des Bildes der Hamburger Kunsthalle.

**Frankfurt a. M.** Am 9. Juni hatten die Frankfurter Stadtverordneten eine Vorlage zu beraten, die von außerordentlicher Wichtigkeit für die zukünftige Entwicklung der Frankfurter Museumsverhältnisse ist. Es handelt sich dabei um den Abschluß eines Vertrages mit dem Städelschen Kunstinstitut wegen Unterbringung der Städtischen Gemäldesammlung. — Man weiß, daß die Frankfurter Städtische Galerie eine noch junge Schöpfung ist, deren Gründung durch das Vermächtnis des 1905 gestorbenen Herrn Ludwig Josef Pfungst veranlaßt wurde. Dieser vermachte der Stadt Frankfurt sein Vermögen mit der Bestimmung, daß von den Zinsen Kunstwerke lebender Meister erworben werden sollten. Der Stadt war durch diese Stiftung die Möglichkeit gegeben, ein umfangreiches Programm für eine zu gründende städtische Galerie aufzustellen. Man war sich von vornherein klar darüber, daß es von größter Wichtigkeit sein würde, dabei eine Kollision mit den Sammelgebieten der schon bestehenden Museen zu vermeiden. Man hatte also vor allem (da das Kunstgewerbemuseum und das städtisch historische Museum ja fest bestimmte Programme anderer Art hatten) einen Ausgleich mit den Interessen des Städelschen Instituts zu suchen. Den fand man, da das Schwergewicht der Sammeltätigkeit des Städels in der Erwerbung älterer Malerei bestand, indem man als Programm für die neue städtische Galerie (abgesehen von einer kunstwissenschaftlichen Sammlung und einer Sammlung Frankfurter Kunst) die Bildung einer Skulpturensammlung und einer Sammlung moderner Kunst aufstellte. Um das Ideal einer absoluten Ergänzung in der Tätigkeit des Städelschen Instituts und der neuen städtischen Galerie wirklich durchzusetzen, entschloß man sich, beide Sammlungen der künstlerischen Leitung eines Direktors zu unterstellen. — Während nun der eine Hauptteil der städtischen Galerie, die Skulpturensammlung, bald in dem sog. Liebieghaus und einem Museumsanbau daran ein entsprechendes Unterkommen fand, war man genötigt, die Bildersammlung provisorisch in den Räumen des Städelschen Instituts auszustellen. Seit längerer Zeit schon hat sich dieser Zustand aber als unhaltbar erwiesen. Die beschränkten Räumlichkeiten des Städels sind für den Besitz der schnell anwachsenden städtischen Galerie schon lange zu klein geworden. So konnten die Bilder der städtischen Galerie nur noch in ganz unzulänglicher Weise zur Schau gestellt werden; ja ein recht beträchtlicher Teil von ihnen hat noch kaum je das Depot verlassen können. Das Städelsche Institut hat sich nun, da es in seinen Räumen die städtischen Bilder nicht länger beherbergen kann, und um eine Trennung des seit Jahren systematisch gemeinsam gesammelten Bestandes zu verhindern, erboten, auf seinem Terrain, in direktem Anschluß an seinen jetzigen Bau, auf seine Kosten einen Galeriebau zu errichten, wenn die Stadt die Verzinsung der Baukosten und die Bezahlung für Verwaltung, Pflege usw. übernimmt. Einem solchen Vertrag, der ja den Interessen der Stadt in außerordentlicher Weise entgegenkommt, die selbst vorläufig gar nicht in der Lage wäre, an die Errichtung eines Museums zu denken, und der vor allem eine örtliche Trennung beider Sammlungen verhindert, wurde im Prinzip von allen Parteien des Stadtparlaments zugestimmt. Zur Festlegung von Einzelheiten wurde die Vorlage dem Finanz- und Rechtsausschuß überwiesen. Man ist wohl heute schon berechtigt, anzunehmen, daß es in Bälde zur Ausführung dieses Projektes, d. h. zunächst einmal zur Errichtung des Anbaus an das Gebäude des Städelschen Instituts kommen wird. Es ist ein großes Glück, daß jeder Zersplitterung der Kräfte, jeder Konkurrenz der eigentlichen Kunstsammlungen Frankfurts auf diese Weise auf lange Jahre hinaus vorgebeugt ist, daß einmal die innere Interessengemeinschaft auch zu einer praktischen Gemeinschaft geführt hat. Das Städelsche Institut wahrt durch dieses scheinbare Überschreiten seiner bisherigen Tradition seine eigentliche Tradition auf wirklich großartige Weise; denn die hat immer darin bestanden, daß es als private Stiftung in weitestem Maße der Allgemeinheit diente. Und die Stadt Frankfurt darf man beglückwünschen, daß ihre noch junge Sammlung, in systematischem Zusammenhang mit der Galerie des Städels ausgestellt, an Bedeutung außerordentlich gewinnen wird. Die stillschweigende Konvention der letzten Jahre, daß das Städelsche Institut Kunstwerke nicht lebender Meister, die städtische Galerie Werke lebender Meister erwarb, wird wohl auch in Zukunft die Basis für einen Ausbau der Sammlungen bilden, der dem Interesse beider und dem der Allgemeinheit dienlich ist.

*A. W.*

## LITERATUR

**Ulrich Thieme,** *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* Begründet von U. Thieme und F. Becker. Hrsg. v. U. Thieme. Band IX u. X: Delaulne—Dubois und Dubolon—Erlwein. (Leipzig, E. A. Seemann. Je 32 M., geb. je 35 M.)

Mit jedem neu erscheinenden Bande dieses großartigsten aller kunstgeschichtlichen Werke der Gegenwart wächst mit der Freude über das ununterbrochene Fortschreiten der Arbeit zugleich die Überzeugung, daß die riesenhaften Massen in absehbarer Zeit vollkommen bewältigt vor uns liegen werden. Die Solidität der Organisation hat sich in dem raschen Erscheinen der letzten Bände aufs glänzendste bewährt; vom Standpunkt der finanziellen Sicherung aus war neuerdings das großzügige Eintreten einer Reihe von privaten Förderern mit warmer Dankbarkeit zu begrüßen. Eine besonders freudige Kunde aber bringt das Vorwort des eben erschienenen Bandes X: es ist die Bewilligung eines sehr beträchtlichen jährlichen Zuschusses durch den Kaiser, wodurch die Vollendung des Lexikons unter allen Umständen gesichert ist.

Eine weitere erwünschte Mitteilung enthält das Geleitwort Prof. Ulrich Thiemes, nämlich daß eine Reihe unveröffentlicht gebliebener Manuskripte und Materialsammlungen teils von der Leitung käuflich erworben, teils für die Arbeiten am Lexikon erschlossen worden sind. Darunter interessieren im besonderen die handschriftliche Fortsetzung des Heineckenschen »Dictionnaire des artistes, dont nous avons des estampes«, Andreas Andresens »Nürnberger Künstlerlexikon« und Hermann Rolletts »Glyptiker vom Cinquecento bis zur Gegenwart«.

Unter den größeren und ebenso unter den kürzeren Beiträgen der beiden Bände sind wieder nicht wenige zu nennen, die eine selbständige Bereicherung unseres kunsthistorischen Wissens bedeuten. Durch Herausgreifen einiger, die besonders wichtigen Künstlerpersönlichkeiten gewidmet sind, tut man vielen anderen, die ebenso Anspruch auf Hervorhebung besitzen, eigentlich Unrecht; trotzdem seien einige der markantesten und umfangreichsten Beiträge hier genannt. In Band IX ist Desiderio da Settignano von

Fr. Schottmüller bearbeitet, Donatello von M. Semrau, die Dossi von H. Mendelssohn, Benedetto Diana von D. v. Hadeln. Die auch in diesem Bande wieder zahlreichen neueren französischen Künstler sind größtenteils von H. Vollmer sachlich und konzis behandelt, während E. Bender die nicht leichte Aufgabe, die modernen Meister darzustellen, mit Takt und gleichzeitig mit selbständigem Urteil elegant gelöst hat. Zu erwähnen wären etwa noch die Serie von Monographien über die vielköpfige Familie der Dientzenhofer (Schmerber), der N. Manuel Deutsch von Lucie Stumm, der Balthasar Denner von Raspe und Chr. W. E. Dietrich von Wackernagel. Endlich soll neben K. Busses Carlo Dolci auch der Domenichino des Unterzeichneten als einer der umfänglicheren Beiträge nicht verschwiegen werden.

Den gerade jetzt ausgegebenen X. Band beherrschen durch die Bedeutung ihrer künstlerischen Persönlichkeit die Namen Dürers und van Dycks. Der erstgenannte ist von Max J. Friedländer wieder in der überlegenen Art seines früheren Cranach-Artikels behandelt, über van Dyck berichtet mit Notizen von Glück und einem geschickt disponierten Literaturanhang Haberditzl. Erwähnenswert ferner für die deutsche Kunstgeschichte der Hans Dürer J. Beths, der Duenwege von F. Koch und der Elsheimer von Weizsäcker, für die Niederlande der Dusart von Lilienfeld, Karel Dujardin von Fr. Plietzsch, der Eeckhout von Bangel und Duquesnoy von Sobotka. Unter den Italienern ist diesmal Duccio di Buoninsegna (Weigelt) wohl der hervorragendste Name, bei den Franzosen verdient der Abschnitt über die verschiedenen Dumonstier (L. Baer) besonders genannt zu werden. *H. Voss.*

**Der Grüne Heinrich.** Roman von *Gottfried Keller.* Nach der ersten Fassung von 1854—55. Luxusausgabe. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchhandlung.

Der Referent befindet sich in der sonderbaren Lage, in dieser nur der Kunst und Kunstgeschichte gewidmeten Zeitschrift auf das Erscheinen eines Buches hinzuweisen, das unseren Wegen vollständig fern liegt. Aber der Wunsch der Cottaschen Buchhandlung, von der edlen Ausgabe, die sie von der beinahe verschollenen ersten Fassung des »Grünen Heinrich« letzthin den Bibliophilen bescherte, auch hier Mitteilung zu machen, kann um so lieber erfüllt werden, als jeder Kunstfreund diese schönen Lederbände gern seiner Bücherei einverleiben wird. F. W. Kleukens, der Leiter der Darmstädter Ernst-Ludwig-Presse, hat sich der Gestaltung des Buches gewidmet und etwas sehr Anmutiges geschaffen: Vier handliche Lederbände in reizvoller Type gediegen gedruckt und den Einband, Vorsatz und Titel so ornamentiert, daß ein leiser Anklang an das Zeitalter der Entstehung des Romans lebendig wird. Diese Luxusausgabe ist in 1250 Exemplaren gedruckt worden und kostet 65 M.

**Richard Streiter.** *Ausgewählte Schriften zur Ästhetik und Kunstgeschichte.* München, Delphin-Verlag, 1913. Broschiert 4,50 Mk.

Es handelt sich um ein pietätvolles Denkmal für die Persönlichkeit des vor kurzem verstorbenen Kunsthistorikers Streiter. Prof. Dr. Franz von Reber und Prof. Dr. Emil Sulger-Gebing haben es mit Takt und Verständnis zusammengestellt. Vieles ist ephemer und hat heute seine Bedeutung verloren; anderes will mir unfruchtbar erscheinen, insbesondere die ästhetischen Erörterungen; daneben sind wertvolle kritische Aufsätze, wie die über den Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters oder über die Baugeschichte des Heidelberger Schlosses. Alles aber zeigt die sympathische Persönlichkeit eines gründlichen, ehrlichen und sachlichen Forschers und Kritikers.

**Robert Schmidt,** *Brandenburgische Gläser.* Herausgegeben im Auftrage des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin (s. Besprechung von Pazaurek in Nr. 37 der »Kunstchronik«) ist nicht bei Reimar Hobbing, sondern im Verlag für Kunstwissenschaft in Berlin W. 50 erschienen.

## VERMISCHTES

In der letzten Nummer der »**Ostasiatischen Zeitschrift**« (III. Jahrg. 1. Heft) werden zum Schluß Stellen aus einem Aufsatz wiedergegeben, den Max R. Funke unter dem Titel »Wesen und Geschichte der japanischen Kunst« in der »Gegenwart« veröffentlichte. Allen Freunden des echten Humors einer unfreiwilligen Komik seien diese Auszüge aufs angelegentlichste empfohlen. Wir geben hier nur eines der Beispiele, um diese Art Literatur zu charakterisieren: »Der buddhistische Glaube, in einer Zeit von sieben Jahrhunderten (7.—14. Jahrhundert), flößte den Japanern die Kunst der menschlichen Figur ein, welche ausschließlich in der Unpersönlichkeit und Physiognomie eines Buddha und seiner Schule dargestellt wurde.«

Es ist nur eine Blüte aus einem reichen Strauß, dessen Duft durch die Mannigfaltigkeit gesteigert wird. Wir versagen uns aber das Vergnügen, ihn hier in seiner ganzen Buntheit wiederzugeben, da wir in der Lage sind, ihn durch die Früchte eines anderen Gartens zu bereichern. Die Regel von der Duplizität der Ereignisse hat sich wieder einmal bewährt. Dem Aufsatz in der »Gegenwart« folgte ein anderer — wir meinen nicht den, den Max R. Funke selbst in den »Monatsheften für Kunstwissenschaft« kürzlich veröffentlichte —, sondern die Auslassungen eines Herrn Karl Figdor über »Östliche Holzschnitzkunst« im neuesten Heft von »Kunst und Künstler« (XII. Jahrg. 11. Heft). Weder in der Beherrschung der deutschen Sprache noch in tiefgründiger Kenntnis der Geschichte ostasiatischer Kunst steht Figdor Herrn Funke nach. Einige Zitate mögen Zeugnis davon ablegen.

»Die Geschweiftheit der Dächer, die lange Holzfront der Bauten in ihrer technischen Beschränktheit geben also viel Gelegenheit und Raum zur Ausschmückung durch Figurales. Der japanische Künstler mit seiner unsäglichen Liebe zur Natur hat in der Darstellung des Menschen stets weniger geleuchtet als in der Nachempfindung des ansonst um ihn Wachsenden und Werdenden, der Gipfel seiner Kunst ist in den Tempeln von Nikko, denen von Schiba und Ueno in Tokio zu sehen (!) und datiert so ziemlich aus dem siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert. Religiöse Statuen der früheren Zeit finden sich im Museum von Nara.«

»Nichts ist in diesen Bildnereien trotz der Überkommenheit der Einzelvorwürfe verkalkt, in Erstarrung, oder an die Väter vorbehaltslos angelehnt.«

Die beiden Zitate mögen genügen, da der Raum nicht ausreicht, den ganzen Aufsatz hier wiederzugeben. Hoffentlich beabsichtigt nicht auch Herr Figdor, eine fünfzehnbändige Kunstgeschichte Ostasiens zu schreiben, wie Herr Funke sie der Welt verheißt. Es scheint aber, daß die »schwergeprüfte ostasiatische Kunstgeschichte« noch lange nicht am Ende ihrer Leiden ist, wenn eine Zeitschrift wie Kunst und Künstler, die doch auf Qualität der Beiträge zu halten pflegt, auf diesem Gebiete sich eine so bedauerliche Entgleisung zuschulden kommen läßt.



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 39. 3. Juli 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

**Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 40, erscheint Ende Juli**

## PERSONALIEN

Am 21. Juni beging **Heinrich Wölfflin** seinen 50. Geburtstag. Die Verdienste des Gelehrten brauchen an dieser Stelle nicht im einzelnen gewürdigt zu werden, da unter den Lesern dieser Zeitschrift kaum einer sein dürfte, der nicht »Die klassische Kunst«, »Renaissance und Barock«, »Die Kunst Albrecht Dürers« kennte. Die Werke Wölfflins gehören zum Allgemeinbesitz unserer Wissenschaft. Jedes von ihnen ist in seiner Weise grundlegend geworden, und über den engeren Kreis seiner Schüler hinaus hat durch sie Wölfflins Persönlichkeit und Methode vorbildlich gewirkt. Mit Spannung erwartet man ein neues Werk, das in der Muße nun heranreifen soll. Wir stehen in der Zeit der Fünfzigjährigen. Eine ganze Reihe der bedeutenden Künstler unserer Epoche beging eben dieses Jubiläum. Die Kunstwissenschaft darf stolz sein, einen ihrer vornehmsten Vertreter in dieser Zahl zu wissen.

Professor **Friedrich Rintelen** wurde als Nachfolger Heidrichs an die Universität Basel berufen.

**Paul Hermann** in Dresden, Direktorial-Assistent an der Kgl. Skulpturensammlung und Lehrer der Kunstgeschichte an der Kgl. Kunstakademie, wurde zum Honorarprofessor an der Technischen Hochschule ernannt. Er hat sich vor allem durch ein monumentales Werk über die antike Malerei bekannt gemacht.

**Edgar Degas,** der in der eben eröffneten Sammlung Camondo im Louvre mit 14 Arbeiten triumphiert, ist zum Ehrenpräsidenten der Société Nationale des Beaux Arts ernannt worden.

## DENKMALPFLEGE

**Restaurierungsarbeiten in der Alhambra.** Die Wiederherstellungs- und Ausbesserungsarbeiten in der Alhambra gehen, wie wir »The Nation« entnehmen, dank dem vortrefflichen spanischen Architekten Cendoya, vorsichtig und überlegt vorwärts. Cendoya hat in bisher unerforschten Archiven Untersuchungen angestellt, um seine Arbeiten ganz in den Fußtapfen der ursprünglichen Erbauer der Alhambra fortzusetzen. Er hat herausgefunden, daß drei Paläste nacheinander mit Moscheen für Hof und Harem in der Umwallung vorhanden waren. Er war auch imstande, den Plan der Festungsanlagen, welche in die Umwallungen eingebaut waren, festzustellen und die Geschichte der vierzig Türme zu ergründen. In einem viereckigen Raum des Turmes »las Damas« entdeckte er das erste bis jetzt festgestellte Porträtgemälde von der Hand eines Mauren. Dr. Edmond-Vidal hat die sichere Ansicht ausgesprochen, daß diese Porträts von afrikanischen Künstlern gemalt sein müssen und daß sie nicht byzantinische Arbeit sind. Sie stellen von Kopf bis zu den Füßen gewappnete Ritter dar, welche in den Krieg oder auf die Jagd reiten. Die Personen sind in Stellungen gemalt, wie sie Arabern eigentümlich sind, was der Vergleich mit den heutigen Nordafrikanern bestätigt. Selbst die Details zeigen den arabischen Ursprung dieser Gemälde. Das Äußere, der Schnitt des Bartes, die Bewegungen, Kleidung, alles ist maurisch. Die Haustiere, als Jagdhunde, Maultiere, Kamele, sind afrikanisch. Das arabische Pferd ist mit einer Exaktheit gezeichnet, die vollständige Bekanntschaft mit ihm voraussetzt. Die wilden Tiere sind voll von Leben, und es ist ein Ding der Unmöglichkeit für einen Maler, die Stellungen solcher Tiere so wahrheitsgetreu auf die Wand zu werfen, wenn er nicht selbst an einer Löwen- oder Pantherjagd teilgenommen hätte. Der spanische Kunsthistoriker hofft noch andere Funde aus dieser wenig bekannten und lange angezweifelten arabischen Kunstübung in Marokko zu finden. Denn die Maler der Alhambra mußten ihre Zuflucht dahin nehmen, als die Mauren aus Spanien vertrieben wurden, und es ist wohl bekannt, daß sie nachher in Afrika manche marokkanischen Paläste mit Malereien geschmückt haben. *M.*

**Pisa. Die Fresken des Camposanto.** Die Ergebnisse der Prüfung, der in den vergangenen Tagen die Zentralkommission die Fresken des Benozzo Gozzoli unterworfen hat, sind entmutigend. Der Grund der langsamen, aber nicht aufzuhaltenden Zerstörung liegt in der Art des Bewurfes, auf welchem der Maler gemalt hat. Mit Feuchtigkeit durchdrungen löst sich der Mörtel allmählich auf, und die Farbe der Malereien zerstäubt. Die Versuche, dem Mörtel wieder Festigkeit zu geben, sind gänzlich gescheitert, und nicht viel mehr hat sich bei dem anderen Versuch ergeben, die Fresken auf ein Metallnetz zu transportieren. Ein Stück des Lebens Josephs, bei welchem dieses angewendet, zeigt, wie die Farbe gänzlich verblaßt ist. Nun ist Luigi Cavenaghi, dem verdienten Restaurator des Abendmahls von Leonardo in Mailand, der Auftrag gegeben worden, einen neuen Versuch zu machen. *Fed. H.*

## WETTBEWERBE

**Die Grundsätze für bildhauerische Wettbewerbe** sollen eine allgemeine Regelung finden. Der Vorsitzende des Künstlerverbandes deutscher Bildhauer hat sich mit der Regierung ins Einvernehmen gesetzt, und die Verhandlungen scheinen nun ein positives Ergebnis zeitigen zu sollen. Das wäre im Interesse einer ernstlichen Sicherstellung der künstlerischen Arbeit nur zu begrüßen. Auf Mißstände, die sich im Verlaufe von Preisausschreibungen durch verschiedene Handhabung der Bestimmungen ergaben, ist gerade an dieser Stelle zu wiederholten Malen nachdrücklich hingewiesen worden. Es soll nun bestimmt werden, daß das Preisgericht vor der Veröffentlichung des Ausschreibens zu bilden ist, und zwar soll es in der Mehrzahl aus Künstlern bestehen, von diesen müssen mindestens zwei Bildhauer sein. Änderungen in der Zusammensetzung des Preisgerichtes sind nur in außergewöhnlichen Fällen zulässig und sollen sofort mitgeteilt werden. Die Teilnehmer haben sich an die Bestimmung des Herstellungspreises zu halten. Die Forderungen dürfen über das hinausgehen, was an Skizzen, Plänen usw. zur klaren Darstellung des Entwurfes unbedingt notwendig ist. Die Preise sind auf 10 Prozent der Ausführungssumme festzusetzen, bei Beträgen über 50000 M. entsprechend niedriger, bei 150000 M. bis zu sechs Prozent. Weitere Bestimmungen beziehen sich

auf die Entschädigung an Teilnehmer eines beschränkten Preisausschreibens, auf die Bemessung der Zeit bis zur Einlieferung und die Zulässigkeit eines Aufschubs, der nur für sämtliche Teilnehmer und bei rechtzeitiger Ankündigung statthaft sein soll. In den Verhandlungen über die Ausführung soll die Jury ebenfalls mitsprechen. Dieser letztere Punkt scheint uns besonders wichtig zu sein. Hierin liegt letzten Endes der Sinn eines Preisausschreibens überhaupt. Die Bindung des Auftraggebers an den Spruch der von ihm gewählten Jury ist die Hauptfrage. Ihre Regelung würde eine Beseitigung der schlimmsten Unzuträglichkeiten bedeuten. Außerdem wäre zu wünschen, daß Architekten und Maler sich den Bildhauern anschließen. Wenn auch die Bedingungen wesentlich verschieden sind, so ist die Gelegenheit doch günstig, für alle künstlerischen Wettbewerbe überhaupt ein für alle Mal bindende Leitsätze aufzustellen, um Mißhelligkeiten in Zukunft vorzubeugen, die nachgerade zu einer öffentlichen Kalamität zu werden drohten.

## AUSSTELLUNGEN

**Berlin.** Der Kunstsalon **Paul Cassirer** veranstaltet eine **Ausstellung von Werken van Goghs**, wie sie in gleichem Umfange in Deutschland noch nicht gezeigt wurde. Selbst die Ausstellung des Sonderbundes in Köln wird hier an Zahl übertroffen. Und so erhält das Berliner Kunstleben, das bis auf die eine Munch-Ausstellung bei Gurlitt der Höhepunkte entbehrt hatte, zum Schluß noch eine Sensation, denn der Name van Goghs, der vor zehn Jahren noch dem Publikum ein Schrecken war, erweist sich als eine Anziehungskraft ersten Ranges. In einem Vorwort erinnert Paul Cassirer daran, daß dies die zehnte van Gogh-Ausstellung ist, die er in seinen Räumen veranstaltet. Eine stattliche Zahl, wenn man bedenkt, daß sie sich auf nur dreizehn Jahre verteilt. Nicht zuletzt dieser zähen Beharrlichkeit ist es zu danken, wenn nun auch die Widerstrebenden überzeugt wurden. Und gleichzeitig mit dieser Ausstellung, die einen Rückblick bedeutet, gab Paul Cassirer den ersten starken Band der Briefe Vincents an seinen Bruder Theodor heraus, von denen Proben erst bekannt waren, die dem Namen des Künstlers kaum weniger Freunde geworben hatten als seine Werke. Diese fanden inzwischen nicht nur Bewunderer, sondern auch Käufer. Es ist beinahe tragisch, zu denken, daß der Künstler die wenigen Jahre seines Schaffens, die ihm das Schicksal gönnte, in tiefster Not verbracht, und daß zwei Jahrzehnte nach seinem Tode für seine Werke die höchsten Preise erzielt werden. In dieser ganzen Ausstellung, die an 150 Nummern zählt, gibt es nur einige wenige verkäufliche Bilder. Von allenthalben kamen aus Privatbesitz die Werke zusammen. Zum ersten Male sieht man die beiden Bildnisse der Arlésienne nebeneinander, das eine, das Carl Sternheim, das andere, das Bernt Grönvold gehört. Neben Sternheims Besitz sandte Frau Tilla Durieux einige der schönsten Bilder zu der Ausstellung. Die Hauptmenge der bedeutendsten Werke aber kam hier wie seinerzeit in Köln aus dem Besitz der Frau J. van Gogh-Bonger. Es ist der Schatz, der als unveräußerliches Gut in der Familie verblieben ist, und der dazu bestimmt sein muß, einstmals in einem holländischen Museum den Ruhm eines der größten Künstler, die das Land zeugte, für die Ewigkeit zu bewahren. Der erstaunliche Besuch, den in Berlin die Ausstellung findet, bedeutet den besten Erfolg des Cassirerschen Kunstsalons, und er darf stolz sein, ihn mit einer künstlerischen Tat errungen zu haben. *G.*

**Von Münchner Ausstellungen.** In der Galerie Caspari fand man eine Kollektivausstellung von Arbeiten des Malers Gustav Jagerspacher. Der Künstler gehört zu den in solcher Qualität nicht allzuhäufigen reservierten Talenten Münchens. Er hat sich bis jetzt öffentlich nur sehr wenig gezeigt. Mise en scène ist ihm fremd, und er selber weiß von sich nicht viel mehr zu erzählen, als daß er ein geborener Österreicher ist, das Atelier eines von ihm hochverehrten Magyaren in München, des Malers Simon Hollósy, passiert hat, daß es ihm in mancherlei Sinn sehr schlecht erging, daß er in Paris eine wertvolle Zeit verbrachte und daß ihm Manet im Mittelpunkt der malerischen Interessen steht. Von der Ausstellung bei Caspari bleibt in der Tat der Eindruck, daß Jagerspacher das Beste gibt, wo er sich mit dem Einfluß Manets auseinandersetzt. Man sieht auch andere Verbindungen mit der Zeit: sie sind nicht sehr glücklich. Ein Selbstporträt ist ein schlimmes Exemplar Sambergerscher Manier. Ein Bauernbild ist unglücklich an Millet und van Gogh inspiriert. Hier ist das Talent des Malers geradezu nichtig geworden — so stark es sich strapaziert. Eine gewisse Identität mit sich selbst erreicht Jagerspacher erst da, wo er sich mit der Tradition Manets beschäftigt, wo ihm die ungeheure intensive Flachmalerei des Meisters zum Vorbild wird. Die Bilder, die Jagerspacher im Verhältnis zu Manet gemalt hat, sind nun allerdings einigermaßen konventionell gestimmt: das heißt, sie übernehmen das Procédé Manets zuweilen buchstäblich. Aber in dieser — man möchte sagen gläubigen — Hingabe an das Vorbild, in dieser Hingabe an das Einzelne bei Manet, in dieser oft wortwörtlichen Übersetzerarbeit liegt auch da, wo Schwächen zum Vorschein kommen, eine so ungewöhnlich reelle Bemühung, daß man schon von hier aus ein freundliches und achtungsvolles Verhältnis zu dem Künstler gewinnt. Übrigens kann man nicht sagen, daß Jagerspacher etwa der Originalität des Gefühls und des malerischen Ausdrucks bar wäre. Es wäre mir leid, wenn diese Zeilen dahin mißverstanden würden. Nicht bloß in der alle Frivolität des mühelosen Pasticheurs ausschließenden Innigkeit, ja Mühseligkeit der Liebe zu Manet liegt ein positiver Wert des Künstlers, sondern schließlich in seiner eigenen, ursprünglichen Anschauung. Das malerisch Vornehme, das seine Bilder haben, ist nicht bloß das Ergebnis eines konservativen Verhältnisses zu klassischer Impressionistenkunst, nicht nur die Leistung eines Epigonen, sondern überhaupt die Leistung eines geborenen konservativen Instinkts. Und nicht etwa aus Demonstration wider die revolutionären Impulse der neuen Kunstbewegungen, sondern einfach aus sich selber heraus, aus ihrer eigenen Natürlichkeit ist Jagerspachers Malerei konservativ; es ist von Haus aus ihre Art, so zu sein. Es mag dazukommen, daß Erlebnisse aus physischer Not, aus körperlichem Leiden diesen Künstler innerlichst auf das Dunkle und Vornehme gestimmt haben, daß er schon aus derartigen vitalen Ursachen mit seiner Malerei in der Galerie und im Atelier leben möchte und nicht in der robusten Natur, auch nicht auf der lauten Straße, auf der die Kämpfe der rebellierenden Kunst ausgefochten werden. Freilich: des Krassen entbehrt auch Jagerspachers Malerei nicht. Aus dieser Malerei, die zum malerisch Vornehmen hin empfindet, schreien Affekte auf. Aber sie liegen im Stofflichen; die Malerei wird davon nur selten berührt — allenfalls in einem Auferstehungsbild, dessen Pathos zu Rembrandt und zum Greco hinübergravitiert. Im ganzen hält die Malerei Jagerspachers sich gleichsam abseits dieser Affekte: die Proletarierbilder des Künstlers sind malerisch so sublimiert, daß sie ihrem Gegenstand zu widersprechen scheinen. Das persönliche Erlebnis treibt den Künstler auf die Seite der Leidenden; man fühlt das Menschliche dieses Instinktes tief mit. Aber gerade dieser Impuls ist in Jagerspachers Werk noch keineswegs spezifische Malerei geworden; Gegenstand und Form

bestehen unabhängig voneinander. Das ist ein Ansatz zu einer Kluft in diesem Schaffen. Wie das nun alles sein mag: es bleibt auch gegenüber aller Begrenzung des Wollens und der Exekutive das Gefühl einer tiefernst arbeitenden Intensität — einer menschlichen wie einer künstlerischen. Man hofft von Herzen, daß dem Künstler in vielen Jahren ungehemmten Schaffens die menschlichen Erlebnisse, die heute seiner Malerei manchmal fast als literarischer, dramatischer, sozialer, psychologischer Gestus aufgekeilt sind, sich restlos zu der schönen malerischen Form einschmelzen, zu der er von der Natur so reich befähigt zu sein scheint.

In einem der oberen Säle bei Caspari sah man eine Kollektivausstellung von Arbeiten des Malers Edmund Kanoldt (des Vaters des jungen Alexander Kanoldt). Kanoldt lebte von 1845 bis 1904 und repräsentiert die intime Landschaftsmalerei der Generation, der er angehörte, in einer sehr achtbaren Art. Das, was Kanoldt wollte, läßt sich kurz etwa so bezeichnen: er erstrebte das, was Corot vollendet gegeben hat — nicht der Corot der Nymphenbilder, sondern der sozusagen intim-naturalistische Corot, bei dem die landschaftlichen Wirklichkeiten in einer wundervoll leichten Übersetzung erscheinen.

Im Kunsthaus Brakl am Beethovenplatz sind die Gelegenheiten zum Genuß hochqualifizierter Kunst leider nicht sehr häufig. Nicht daß es dieser Galerie an Initiative fehlte; aber sie greift — aus was für Ursachen es auch geschehen mag — sehr oft bedenklich daneben. Die Art der seligen »Scholle« ist keine Attraktion mehr; Leo Putz erscheint mit den Erzeugnissen seines ursprünglich bemerkenswerten, jetzt aber ausgeleierten Malertalents an zweiter Stelle. (Nebenbei: eine bittere Ironie hat es gefügt, daß Putz in dem Moment, in dem er aufhört, ein Koryphäus des Braklschen Salons zu sein, in den Chorus der Sezession eintrat.) Um Fritz Erler kümmert man sich kaum noch. So mußte die Galerie sich nach neuen Kräften umsehen. Und da geriet sie nun leider an Tapetenmaler wie Strathmann, an billige Effektplakateure wie Schnackenberg, der seinen Toulouse-Lautrec für den Münchner Hausgebrauch adaptiert und für die Begriffe des Münchner Kunstbürgers dabei noch immer einen sehr erheblichen Lebemann der Malerei vorstellt; man geriet an den restlos seichten Kalman, an Leute wie Richard Bloos und Josse Gooßens. Hie und da trifft man problematische, gewaltsame, aber ernste Talente wie Franz Reinhardt, daneben aber wieder mechanische Stilbeflissene wie Leopold Durm, die nicht nur durch einen wunderlichen Glauben an sich selbst, sondern auch durch unglaubliche Münchner Kritiken gehalten werden. Mit Gefühlen der Erlösung kommt man von den Kavallerieattacken des Professors Jank zu der sehr wertvollen Malerei Püttners, der unter den Habitués des Hauses Brakl an Wert unbedingt der Erste ist. Und wenn man dort einmal zu Jüngeren vordringen will, so muß man sich den Weg wohl durch entsetzliche Hemmnisse bahnen, wie die unglaubliche Ausstellung des magyarischen Künstlerbundes Kéve sie gebracht hat. (Damit kein Unrecht geschieht: in dieser magyarischen Ausstellung, die bei der geradezu provinzialisierten Münchner Zeitungskritik natürlich Bewunderung auslöste, waren immerhin die plastischen Arbeiten von Zutt künstlerischen und vielleicht noch mehr gewerblich-technischen Interesses wert.) Selbstverständlich: man wird im Kunsthaus Brakl, das heute den Umfang eines Museums hat, immer etwas finden, was künstlerisch strengen Ansprüchen genügt, und man möchte diese Galerie in München nicht missen — um so weniger, da sie von Zeit zu Zeit doch Kollektivausstellungen von Werken jüngerer Künstler bringt, die einer aufmerksamen Würdigung wert sind. Zu diesen Künstlern rechne ich den in München lebenden Schweizer Lothar Bechstein. Wie Jagerspacher, nur in einer konkret anderen Form, zählt er zu den einsamen, konservativen, wägenden Elementen im künstlerischen Nachwuchs Münchens. Ohne Zweifel würde sein Talent rein materiell — als Volumen und Qualität — ausreichen, sich irgendwo mit einem gewissen Erfolg an die Bewegungen unserer Tage anzuschließen. Man wünscht zuweilen, daß Bechstein den Antrieb erlebte, aggressiver in die Zeit hineinzuschreiten. Aber dieser Wunsch ist schließlich gegenstandslos, da Bechsteins Talent eben aus sich selbst heraus nach einer anderen Seite wächst — mit einem anderen Lebenstempo und mit anderer Energie. Mit einer gewissen Zähigkeit sucht Bechstein die Anschauungsmöglichkeiten bis zuletzt durchzuerleben, die von Monet und Sisley und Pissarro klassisch formuliert worden sind. In diesem Aufgabenkreis findet der Künstler zurzeit — unbekümmert um den Radikalismus seiner Generation — ein Genügen; in diesem Aufgabenkreis leistet er Dinge, die ihren besonnenen Wert in sich tragen. Dies ist das absolut Erquickliche an ihm, daß er jede Stilaffektation aus dem Anstand seiner künstlerischen Gesinnung bedingungslos vermeidet — ohne übrigens in eine preziöse Gediegenheit zu verfallen, die nicht minder eitel wäre. Es handelt sich um eine Natur, die ihre Dinge unter einem gewissen hartnäckig-stillen Gesetz persönlichen Bedürfens tut. Die Stilleben Bechsteins sind vielleicht sein Bestes; seine Landschaften sind wohl wesentlicher als seine Aktkompositionen, die im allgemeinen doch eine gewisse nüchterne Kühle der Anschauung verraten — mit Ausnahme eines warm empfundenen und auch malerisch stärker vibrierenden Haremsbildes. Die Landschaften, die Bechstein von einer algerischen Reise mitbrachte, bedeuten in seiner Entwicklung noch kein Novum; gerade ihnen gegenüber möchte man wünschen, daß Bechstein von seiner unbestechlichen Besonnenheit sich durch die Wirbel der zeitgenössischen Kunstkämpfe einmal losreißen, daß sein zur Stille, zur isolierten Reflexion neigendes Naturell sich von den unbescheidenen, ja selbst den anmaßenden Ansprüchen der Jungen, der neuen künstlerischen Öffentlichkeit einmal schütteln lasse. Doch ist diese Ausstellung auch so, wie sie ist, eines der erfreulichsten Ereignisse, die das Haus Brakl seit langem gehabt hat.

Im Salon Goltz sah man eine Ausstellung von moderner Graphik. Man erhielt ein informatives internationales Bild von der Art, in der sich die neue Bewegung allenthalben in Zeichnungen, Holzschnitte und Radierungen umsetzt. Zwischen allerlei Mittelgut sah man eine schöne Anzahl sehr guter Blätter. Eine Ausstellung dieser Gattung ist auch auf dem Umweg über die Käuferpsychologie sicher propagandistisch für die neue Kunst von Nutzen. Man erwirbt leichter ein Blatt als ein Gemälde; und eine Sache, zu der man sich in das Verhältnis des Eigentümers setzen kann, pflegt man mit vertrauensvolleren Augen zu betrachten.

Eine merkwürdige Museumsneugründung — wenn man so sagen darf — gehört den letzten Wochen an. Ein privater Sammler, der als Dekorateur bekannte Professor Franz Naager, hat das alte Gebäude der Schackschen Galerie an der Briennerstraße erworben und dort eine Sammlung italienischer Gemälde, italienischen Renaissancekunstgewerbes und eigener dekorativer Arbeiten, auch einen umstrittenen Dürer, zur Ausstellung gebracht. Die Sammlung von Gemälden aus dem Kreis der venezianischen Kunst des Cinquecento ist, wiewohl es sich großenteils um flaue, manierierte und auch ein wenig unglaubwürdige Dinge handelt, sehr interessant und soll demnächst an dieser Stelle ausführlicher besprochen werden. Die kunstgewerbliche Sammlung enthält wenig sonderlich Be-

merkenswertes. Was vollends von eigenen Arbeiten des Amateurs, Dekorateurs und Malers an den Wänden hängt, ist zum größten Teil so belanglos, ja so bare Unkunst, daß man davon keine Notiz zu nehmen hätte. Naager hat vielerorten in Deutschland eine Reihe plastisch-kunstgewerblicher Dekorationen geschaffen, die gewiß angenehm sind. Die Photos nach den Arbeiten Naagers am neuen Berliner Rathaus Ludwig Hoffmanns geben auch dem, der sie nicht kennt, ein gutes Bild von einer sympathischen, wenn auch historisch gebundenen Begabung. Das Talent Naagers ist schon hier eklektisch und überhaupt schwerlich einer selbständigen Regung fähig; es fixiert sich in den Überlieferungen der Renaissance, über die es nur mit scheinbar moderner Anwendung hinausgeht. Die Gemälde Naagers sind der pure eklektische Dilettantismus. Es stimmt schon einigermaßen mißtrauisch, daß Naager mit Passion gerade Magnasco sammelt und daß unter den zwei Dutzenden Magnascos just die manieriertesten Sachen dieses problematischen — bei genauerer Kenntnis immer problematischeren — Barockdécadents sind. Die Manier Magnascos wird von Naager äußerlich nachgeahmt. Aber nicht bloß die Art Magnascos. Dieser Eklektizismus reicht bis zu Böcklin, ja bis zu dem überdrüssig gewordenen Kunstgewerbler Julius Diez. Einiges malerische Talent kündigt sich in gewissen unbefangenen Naturbildern an; man würde freilich auch diese Dinge kaum betrachten, wenn man den Urheber dieser Galerie nicht aus anderen Gründen verdienstvoll nennen müßte. Daß Naager schließlich der von den Jurylosen abgesprengten Gruppe der »Freien« einige Räume der alten Schackgalerie für eine Saisonausstellung einräumte, ist menschlich sehr wohltuend, hat aber künstlerisch sehr wenig zu bedeuten, da die Arbeiten dieser Freien mit verschwindenden Ausnahmen künstlerisch gleichgültig sind, obwohl sie vom Niveau der Jurylosen aus beinahe eine Elite bedeuten.

*Wilhelm Hausenstein.*

Eine große **Ausstellung Dresdner Künstler** will im Herbst dieses Jahres der Sächsische Kunstverein in Dresden veranstalten. Eine Sonderabteilung soll Skizzen und Studien umfassen. Die Ausstellung soll sämtliche Richtungen Künstlervereine umfassen und ein Gesamtbild der Dresdner Kunst geben. Der Sächsische Kunstverein will durch diese und ähnliche Veranstaltungen im Dresdner Kunstleben steigern. Ob ihm dies bei den stark ausgehenden Parteiungen in der Dresdner Künstlerschaft gelingen wird, bleibt abzuwarten.

**Karlsruher Kunst.** In Karlsruhe hat sich ein Kunstsalon: Galerie Moos, aufgetan, dessen Programm bis jetzt in einem den Karlsruher Bedürfnissen entsprechenden Rahmen auf ernste künstlerische Absichten schließen läßt. Besonders interessant ist ihre zweite, seit Mitte Mai eröffnete Ausstellung: eine große, über 100 Nummern umfassende Kollektion von Albert Haueisen. Die Ausstellung zeigt Haueisen im allgemeinen von seiner modernsten Seite, enthält aber auch einige ausgesuchte Werke aus seiner früheren Periode, unter denen sich eine Studie, Kleinlaufenburg, durch besondere Feinheit des Tons und des Vortrags auszeichnet. Die Bilder, die seine jetzige, auf dem Boden des französischen Neoimpressionismus stehende Periode repräsentieren, machen durch eine geschickt getroffene Auswahl den Eindruck größerer Einheitlichkeit, als die kleineren Kollektionen, die man in den letzten Jahren zu sehen bekam und in denen das Sprunghafte, fremden Einflüssen Zugängliche in Haueisens Entwicklung besonders auffiel. Einzelne dieser Bilder, wie der große Wasserfall, zeigen die Vorzüge von Haueisens Künstlernatur: das frische Temperament, den energischen künstlerischen Willen und das große technische Talent von seiner besten Seite; und unbedingt anregend ist auch die Ausstellung im ganzen. Aber im einzelnen — und das trifft auf die überwiegende Mehrzahl seiner Bilder zu — fehlt seinem jetzigen Schaffen doch eine gewisse Vertiefung; das impressionistische Programm, das er mit einer fast doktrinären Bewußtheit verfolgt, läßt ein Reifen zu abgerundeten Kunstwerken nicht zustande kommen. Darum gehört seine Graphik, wo die Unmittelbarkeit der Niederschrift im Wesen des Materials liegt, zu dem Packendsten und Überzeugendsten, was er geschaffen hat. — Die verschiedenen Kollektionen, die Rudolf Hellwag in neuester Zeit ausgestellt hat, zeigen wieder eine neue Wendung in seiner Entwicklung: die Figur, die in seinen neueren Landschaften eine immer wichtigere Rolle spielt, hat er nun auch als Problem an sich angepackt. Seiner impressionistischen und koloristischen Veranlagung entsprechend faßt er auch die Aufgabe des reinen Figurenbildes auf. Es ist die pleinairistische Erscheinung eleganter Gruppen am Strand, in Gärten usw., die er mit außerordentlicher Feinheit des Geschmacks und mit einer prickelnden Nervosität der Auffassung wiedergibt. Jedenfalls sind diese Bilder eine interessante Ergänzung zu Hellwags ernster und gediegener Landschaftsmalerei.

*K. Widmer.*

**Chemnitz.** Im Innern der Stadt wurde ein kleiner Bärenbrunnen mit einer amüsanten Bronzegruppe von drei jungen Bären des Dresdner Tierplastikers Otto Pilz aufgestellt. Gleichzeitig brachte die Kunsthütte im König-Albert-Museum eine Kollektion Kleinplastiken des genannten Künstlers, die, ohne über ein gewisses Gleichmaß hinauszugehen, doch überzeugend genug war, daß man bei Pilz mit einer ernsthaft arbeitenden Begabung zu rechnen hat. Außerdem brachte ebenfalls die Kunsthütte Kollektionen von Gemälden der bisher noch wenig hervorgetretenen Dresdener Künstlerinnen Cornelia Gurlitt, der Tochter des bekannten Kunstgelehrten, und Ilse Hustig. C. Gurlitts Arbeiten sind als subjektiv innere Erlebnisse genommen gute expressionistische Anläufe zu nennen, während Ilse Hustig an den äußeren farbigen Eindrücken festhält. — Vorher mußte der erste Oberlichtsaal der ersten Wanderausstellung von Gemälden aus dem Besitze der Dresdner Galerie unfreiwillig geräumt werden, die auf Antrag eines sächsischen Landtagsabgeordneten auf die kleineren, meist in ihren Räumen sowieso beschränkten Provinzmuseen »losgelassen« worden ist. Was da an abgelegten Galeriebildern zusammengestellt worden ist, spottet jeder Ernsthaftigkeit. Und die »Provinz« trägt den Schaden!

*W. H. D.*

Seit mehreren Jahren veranstaltet die **Gesellschaft der Denkmalspflege in Warschau** Ausstellungen aus verschiedenen Gebieten der alten polnischen Kunst und des Kunstgewerbes. Im Jahre 1911 fand die Alt-Warschau-Ausstellung, dann die Ausstellungen der alten polnischen Gewebe, der Miniaturen, der Keramik und der Gläser statt. Jedesmal gelang es, eine größere Anzahl von Gegenständen aus verschiedenem Privatbesitz zu gewinnen und ein Bild der Entwicklung des betreffenden Kunstgebietes in Polen zu geben. Die diesjährige Ausstellung ist der altpolnischen Graphik gewidmet. Sie ist am 12. Mai eröffnet worden und wird ca. sechs Wochen dauern. Die ausgestellten Stiche gehören sämtlich Herrn D. W. Jeżewski, der aus seinem Kupferstichkabinett über zwölfhundert der besten und bezeichnendsten Blätter für die Ausstellung wählte. Ausgestellt sind sowohl Blätter der polnischen Künstler wie auch außerpolnische Blätter, die auf Polen Bezug haben. Von den vier Jahrhunderten der Graphik in Polen gibt die Ausstellung ein sehr genaues Bild. Die älteste Epoche, die des Holzschnittes, ist mit verhältnismäßig wenigen Blättern vertreten; was aber da ist, und

namentlich einige reich mit Holzschnitten geschmückte Bücher aus dem 16. Jahrhundert, gibt ein gutes Zeugnis von der Kunst der damaligen Krakauer Holzschneider. Sehr reich ist dagegen das 17. Jahrhundert in der Ausstellung vertreten. Aus dem Anfang des Jahrhunderts stammen die Kupferstiche des Lembergers Jan Ziarnko, des talentvollen Darstellers der Hoffestlichkeiten und Turniere, der längere Zeit in Paris beim Hofe als Radierer und Dekorateur tätig war und dort Le Grain genannt wurde, was die französische Übersetzung des Namens Ziarnko ist. Zwei Danziger Kupferstecher, die um die Mitte des Jahrhunderts für den Warschauer Hof arbeiteten, Falck und Hondius, sind, der erste mit 82, der zweite mit 43 Blättern vertreten, hauptsächlich mit Bildnissen der polnischen Könige und Würdenträger. Von Stefano della Bella sind einige sehr feine Stiche mit Darstellungen des polnischen Militärs und der bekannte große Einzug des polnischen Gesandten in Rom. Von Roman de Hooghe sind interessante Darstellungen der Schlachten des Königs Jan Sobieski. Besonders zahlreich sind gestochene Bildnisse der polnischen Persönlichkeiten aus dem 17. und aus dem 18. Jahrhundert; es wäre zu viel, alle diese Arbeiten polnischer, englischer, französischer, deutscher, holländischer und schwedischer Stecher aufzuzählen. Neben dieser höfischen Graphik, die mehr ausländischen als polnischen Charakter trägt, bestand in Polen auch eine rein nationale. Die ausgestellte Sammlung ist in dieser Beziehung besonders reich; sie macht mit Kupferstechern bekannt, die in Warschau, Wilno, Krakau und auch in kleineren Städten, wie Lemberg, Posen, Lublin, Zamosc, Sluck, Berdyczów u. a. wirkten. Die Arbeiten dieser Stecher haben meistens Heiligenbildnisse, kleine Porträts und Buchillustrationen zum Thema; sie sind oft sehr anspruchslos. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts fängt die Blüte der polnischen Graphik an; es treten auf Norblin und Plonski, dann Kielisinski und Oleszczynski, um nur die talentvollsten zu nennen. Die zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts bringen auch eine sehr reiche Produktion auf dem Gebiete der Lithographie, darunter die bekannten Steindrucke von Alexander Orlowski. Diese Periode der Graphik ist in der Ausstellung sehr gut vertreten. Die Ausstellung reicht bis zur Mitte des Jahrhunderts. Der Katalog ist soeben erschienen; er enthält 56 Abbildungen auf 48 Tafeln.

*Dr. W. Tatarkiewicz.*

**Straßburg i. E.** Im Elsässischen Kunsthaus findet vom 15. Juni bis 8. Juli die Sommerausstellung des Verbandes Straßburger Künstler statt. Folgende Namen sind, zum Teil mit mehreren Arbeiten, vertreten: Allenbach, Adloff, Helene Altmann, L. Blumer, H. Ebel, J. Gachot, A. Gräser, Hans Gsell (zurzeit in München), Elisabeth Haentzschel, L. Haffen, P. Häßler (Metz), E. Holtzmann, L. Hauth (Kolmar), L. Hueber, C. Jordan, P. Ledoux, P. Leschhorn, Elsa Pfister, Marie Starkie-Munzinger, M. Voigt und E. Weber. Über den Durchschnitt ragen Ledoux' Studie »Mittagsrast«, H. Ebels Landschaften in Tempera, sowie die Zeichnungen des Tierplastikers Hans Gsell hervor. *K.*

Die in der **Grosvenor Gallery in London** eröffnete Ausstellung der Gemälde von John Lavery umfaßt vierunddreißig Jahre der Tätigkeit eines Künstlers, der sich eines europäischen Rufes erfreut, wie wohl, mit Ausnahme des Frank Brangwyn, kein anderer lebender englischer Maler. Merkwürdig ist es allerdings, daß gerade in London, wo Lavery seit vielen Jahren ansässig und wirksam ist, sein bedeutendes Talent weniger geschätzt wird, als auf dem Kontinent, wo es kaum ein großes Museum moderner Kunst gibt, in welchem er nicht vertreten ist. Man kann kaum begreifen, wie es möglich ist, daß man in dem Katalog der Tate-Galerie, die sich stolz »National-Galerie englischer Kunst« nennt, vergeblich nach dem Namen eines Künstlers sucht, den ganz Europa feiert und dessen Werke im Luxembourg-Museum in Paris, in der alten Pinakothek in München, in der Berliner und der römischen National-Galerie, in den Museen von Brüssel, Venedig, Florenz, Dublin, Edinburgh und anderwärts zu finden sind.

Durch die Bereitwilligkeit der Museums-Direktionen dieser Kunstzentren und vieler Privateigentümer war es möglich, eine Gruppe von 150 Gemälden Laverys in der Grosvenor Gallery zusammenzustellen, welche, trotz der Vernachlässigung chronologischer Anordnung, den Besucher befähigt, die Entwicklung des Künstlers von seiner frühen Glasgow-Periode bis zu seinen neuesten koloristischen Experimenten in tropischem Freilicht zu verfolgen. An Überraschungen bietet die Ausstellung nichts, das sich der Enthüllung von Brangwyns Genie in Venedig zur Seite stellen könnte. Brangwyns halb vergessene Früherfolge in dem ihm gewidmeten Saale der Venediger Ausstellung machen einen überwältigenden und unerwartet großartigen Eindruck. Lavery regt nicht auf. Bei keinem einzigen der 150 Bilder sieht man sich genötigt, eine Revision früherer Urteile vorzunehmen. Alles macht genau denselben Eindruck wie vor zehn oder zwanzig oder dreißig Jahren. Das Alter hat seinen Bildern weder geschadet, noch genützt. Die Farben haben nicht an Schmelz gewonnen, wie bei Brangwyn. Nach wie vor bewundert man sein Raffinement, seine Eleganz, sein Gefühl für feine Farbenstimmungen, seine Kenntnis von Freilichtwirkungen, die sich besonders in seinen neuesten, in Tanger gemalten Werken zu erkennen gibt. Von dem Whistlerischen Halbdunkel seiner Bilder aus den achtziger Jahren hat er sich nach und nach zu einer an Besnards indische Bilder erinnernden Kühnheit kaum modulierter Farbengebung durchgearbeitet. Aber selbst wo er sich am wenigsten Schranken anlegt, bleibt er immer noch vornehm zurückhaltend.

Merkwürdig ist es, daß man von dieser Zusammenstellung seines Lebenswerkes den Eindruck gewinnt, daß Lavery, der sich seit Jahrzehnten fast ausschließlich der Porträtmalerei widmet, seinen Beruf verfehlt hat. Er ist ein Farben- oder vielmehr ein Tonzauberer, der sich unter dem Zwang der Porträtmalerei unbehaglich fühlt. Wenn es sich darum handelt, die Gesichtszüge und den Ausdruck seiner Modelle getreu wiederzugeben, verliert sein Pinsel seinen Schwung. Er quält sich und arbeitet an den Köpfen und Händen, bis er alle Lebhaftigkeit des Ausdrucks verliert und den Fleischtönen eine nicht gerade angenehme Rauheit verleiht. Es mag paradox klingen, aber seine besten Bildnisse sind jene, in welchen es ihm nicht um Porträtähnlichkeit zu tun war, sondern um die Lösung irgend eines malerischen Problems — jene Bilder, in welchen er die dargestellten Persönlichkeiten einfach als Modelle oder Bildmotive behandelt, und die daher nicht als »Frau X« oder »Fräulein N«, sondern als »Dame in Schwarz«, »Die japanische Schweiz«, »Der silberne Turban«, »Die Mutter«, »In Marokko« usw. bezeichnet sind.

Neben diesen Bildnissen findet man Landschaften in Afrika, Irland und Frankreich, die sich durch dieselbe feine Farbenstimmung auszeichnen wie seine Porträts; Wintersportbilder aus den Alpen; ein paar mit Virtuosität ausgeführte Interieurs; die »Tennispartie« aus der neuen Pinakothek — sein Ersterfolg, der seinerzeit in der Royal Academy ungemeines Aufsehen erregte; und ein historisches Bild, »Die Nacht nach der Schlacht bei Langside, 1568«, welches insofern epochemachend war, als darin zum ersten Male ein geschichtlicher Vorgang aus ferner Vergangenheit auf mehr oder weniger impressionistische Weise angeschaut ist. Es ist da alles Stimmung, Luft Dämmerungsbeleuch-

tung, Bewegung. Die unbedeutenden Details sind nur auf die loseste Weise angedeutet.

Es ist nicht zu erwarten, daß die Lavery-Ausstellung großen Enthusiasmus in London erregen wird, aber sie wird ohne Zweifel dazu beitragen, die Beliebtheit, welcher sich dieser Künstler im Auslande erfreut, zu erklären.

## SAMMLUNGEN

Das **Museum zu Antwerpen** hat vor einigen Wochen eine sehr glückliche Neuerwerbung gemacht, indem es das männliche Bildnis von **Joos van Cleve dem Jüngeren,** dem »sotten Cleef«, das in Jahrgang I, Heft 3 des »Archivs für Kunstgeschichte« publiziert war, seinen gerade auf diesem Gebiete unvergleichlichen Beständen niederländischer Malerei des 16. Jahrhunderts hinzufügte. Das weibliche Gegenstück, gleichfalls vom Jahre 1543 datiert, befindet sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. Beide Bildnisse waren ehemals in englischem Privatbesitze (siehe Thieme-Becker VII, 1911, S. 99). Dasselbe Museum hat übrigens kürzlich auch ein dem Antonis Moro zugeschriebenes weibliches Porträt erworben, das gleichfalls von guter Qualität ist. *C.*

**Ancona. Archäologisches Museum.** Die Ausgrabungen, die Professor Dall' Osso im Picenum veranstaltet, geben von Tag zu Tag die erfreulichsten Ergebnisse, die das neue archäologische Museum in Ancona bereichern. Zu den wertvollsten Funden gehört ein griechischer Kriegskarren, welcher in einem großen Grab bei Montefiore sull' Aso gefunden worden ist. In anderen Gräbern wurden die verschiedensten Waffen und ein sonderbarer Mantel gefunden, der ganz aus elfenbeinernen und gläsernen Ringen besteht. *Fed. H.*

**Rom.** Herr Basile Kvoshinsky hat der **Königl. Galerie alter Kunst** im Palazzo Corsini ein kostbares Bild von Michelangelo da Caravaggio »Narciss an der Quelle«, ein Werk aus der reiferen Jugend des Meisters, geschenkt. *Fed. H.*

**Eine Stiftung an das Louvre.** Herr Joanny Peytel, ein bekannter Pariser Sammler, einer der Vicepräsidenten der Union des Arts décoratifs, hat die zwanzig wertvollsten Werke aus seiner Sammlung ausgesucht und sie in Form einer Schenkung, deren Nutznießung er sich zu Lebzeiten vorbehält, dem Louvre gestiftet. Es ist mit Freude zu begrüßen, daß Herr Peytel auf einen eigenen Saal verzichtet und die Verteilung der Kunstwerke in den ihnen entsprechenden Räumen zuläßt. Hervorzuheben sind: Eine altägyptische Männerbüste aus bemaltem Kalkstein (thebanische Epoche); eine große altgriechische, aus Rhodos stammende Bronzegruppe »Eros und Psyche«; eine griechische Vase mit schwarzen Malereien, eine Krankenhausszene darstellend; und seltene Erzeugnisse mohammedanischer Kunst. Unter den Werken neueren Datums ragen hervor: die Singerie von Watteau, die 1912 in Berlin ausgestellt war, ein gezeichnetes Selbstporträt von Millet, Carrières Porträt von Alphonse Daudet und seiner Tochter, eine Landschaft von Sisley »Alleebäume im Herbst«, das Porträt des Prinzen von Wales (Eduards VII.) von Bastien-Lepage.

## VERMISCHTES

Das **Schinkel-Museum** der Königl. Technischen Hochschule zu **Charlottenburg,** das den weitaus größten Teil des künstlerischen und handschriftlichen Nachlasses des großen Meisters enthält, bereitet eine Veröffentlichung der Briefe, Tagebücher und anderen Niederschriften Schinkels vor. Alle Besitzer von Manuskripten Schinkels irgendwelcher Art werden höflichst gebeten, entweder die Originale dem Schinkel-Museum, zu Händen des Vorstehers, Geheimen Regierungsrats Prof. Dr. M. G. Zimmermann, leihweise zur Abschrift möglichst bald zu übersenden oder eine buchstabengetreue Kopie einzuschicken.

## KONGRESSE

**Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft.** Der Bericht ist soeben vom Ortsausschuß herausgegeben worden. Wir weisen auf die wichtige Publikation hin und teilen noch einmal mit, daß die Hörer des Kongresses den Band zum halben Ladenpreise (7 M.) beziehen können. Der Rest der Auflage geht an die Firma Ferdinand Enke in Stuttgart über.

## VEREINE

**Florenz. Kunsthistorisches Institut.** Am 5. Mai hielt Dr. O. Fischel-Berlin einen Vortrag über »Raffael in Florenz«. Der Redner ging darauf aus, an der Hand eines reichen, erst von ihm zusammengestellten (und im Lichtbild vorgeführten) Materials Raffaelischer Handzeichnungen die verschiedenen Probleme und Einflußsphären herauszuarbeiten, mit denen sich der junge Meister in Florenz auseinandersetzte.

Raffael hat in den Florentiner Tagen zunächst fleißig gezeichnet nach großen Vorbildern. Er zeichnete den Georg Donatellos und den David Michelangelos, kopierte nach den Schlachtenkartons Lionardos und Michelangelos, machte Skizzen nach der Mona Lisa, der hl. Anna und der Anbetung Lionardos und studierte das Jüngste Gericht Fra Bartolommeos.

Die Mona Lisa hat ihn vor allem beschäftigt. In der bekannten weiblichen Bildnisskizze des Louvre gibt er eine im malerischen Sinne höchst bedeutsame Weiterentwicklung des Vorwurfs, dessen Nachwirkungen sich vom Porträt der Maddalena Strozzi bis zum Bildnis der Unbekannten in der Tribuna (das Fischel mit Nachdruck gegen Gronau für Raffael in Anspruch nimmt!) und bis zum Castiglione verfolgen lassen.

Sodann reizte ihn besonders das Thema des Madonnenbildes unter dem Gesichtspunkte der Zusammenfassung mehrerer Figuren zur architektonisch aufgebauten Gruppe, die den »Rahmen« vollständig füllt. Lionardo und Fra Bartolommeo gaben ihm die Anregungen dazu. An den zahlreichen Entwürfen zur Madonna im Grünen läßt sich sein unablässiges Ringen um endgültige Lösungen am besten verfolgen — ein Ringen, das ihn wenige Jahre später in Rom auch großen Mauerflächen gegenüber zu freier Sicherheit des Entwurfs fähig machte.

Gleichzeitig ist es die rein-malerische Haltung, die ihn in Anspruch nimmt. Das Helldunkel Lionardos und der Goldton Fra Bartolommeos lassen ihm keine Ruhe. Es gibt Zeichnungen von ihm, die an malerischen Qualitäten über alle seine Vorbilder hinausgehen. Über der Bisterlavierung zur Madonna im Grünen in Oxford liegt eine Sonnigkeit, die kein Florentiner derart herausgebracht hätte, und in den Zeichnungen zu seiner ersten großen Komposition im Sinne Fra Bartolommeos, zu der Madonna del Baldacchino, waltet eine Freiräumigkeit voll Licht und Luft, wie sie nur einer der größten Maler aller Zeiten hervorzuzaubern vermochte. In dem unvollendeten und von fremden Händen mißhandelten Bilde kommt das nur noch schwach zum Ausdruck. Wer sich eine Anschauung davon verschaffen will, was Raffael vorschwebte, der vergleiche z. B. die sonnige kleine Zeichnung zum hl. Bruno, die Fischel aus der zweiten Garnitur der Uffizien hervorzog.

Das dritte Problem, das dem Meister am Herzen lag, war die Gestaltung des dramatischen Ausdrucks.

Lionardo hat ihm hierfür die Augen geöffnet. Es ist charakteristisch, daß sich bereits die Entwürfe für das unter Fra Bartolommeos Einfluß stehende Trinitätsfresko in S. Severo (Perugia) mit Paraphrasen zur »Schlacht« Lionardos kreuzen. Die ersten Gedanken sodann zur Krönung Mariae für das Kloster Monte Luce in Perugia (1505) durchdringen sich vollständig mit Eindrücken von Lionardos Anbetung der Könige. Man vergleiche die Zeichnung in Oxford mit den Aposteln, die vom leeren Sarkophag der Madonna zurückfahren, als ob eine Explosion sie auseinanderstieben ließe.

Sklavisch abhängig von Lionardos Anbetung sind auch noch die ersten stark bewegten Entwürfe zur Disputà. (Das Bild selbst zeigt diese Abhängigkeit nur noch in der Konzentrierung des dramatischen Gehalts und in der rhythmischen Akzentuierung des Aufbaus!) Von der Oxforder »Explosion« her kommt die unverwendet gebliebene Komposition der Auferstehung Christi bei Bonnat, deren Motive wiederum im Heliodor, Petrus, Attila, Ananias und schließlich noch in der Transfiguration nachklingen.

So zeigt der Überblick über die Zeichnungen der Florentiner Periode, daß hier die Wurzeln für die Werke des römischen Meisterstiles zu suchen sind. Die Florentiner Zeit ist die unumgängliche Grundlage der Römischen. Nicht, daß sich in den römischen Arbeiten noch unmittelbare Entlehnungen aus der Florentiner Kunst nachweisen lisßen! Aber der Geist der Florentiner Kunst ist auch in Rom lebendig, — ja er findet in den größeren Verhältnissen der päpstlichen Hauptstadt erst seine letzten Ausdrucksmöglichkeiten. *W. R. B.*

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 4. Mai 1914. Herr Berolzheimer legt graphische Arbeiten von Toni Stadler und Muirhead Bone vor und zwar von ersterem Lithographien, in denen er drei Zeiten, eine italienische, eine holländische und eine bayrische unterscheidet. Die Arbeiten sind heute sehr selten, da nur wenige Abzüge gemacht, die Steine aber ohne Wissen des Künstlers abgeschliffen worden waren, so daß die Mehrzahl der Blätter nur mehr in 1—3 Exemplaren existiert. Eine Abhandlung Dr. Bredts über Toni Stadler soll demnächst in den Graphischen Künsten erscheinen. Von Muirhead Bone legt der Redner Kaltnadelarbeiten vor, darunter besonders wertvolle Blätter wie Somerset House (Dodgson 185 I)[1]), Stephen Asleep on his Mothers (Dodgs. 175), Great gantry, Charing Cross station (Dodgs. 203 IV), First study for the Ballantree road (Dodgs. 209 I).

Herr Habich spricht über ein Augsburger Denkmalsprojekt vom Jahre 1509, das den Kaiser Maximilian zu Pferde darstellen sollte. Maximilian hatte beim Bau des Chores der Ulrichskirche im Jahre 1500 den Grundstein gelegt (wovon auch noch ein altes Bild im Besitze der Ulrichspfarrei Kunde gibt), und da er den Bau auch pekuniär unterstützt hatte, faßte Abt Mörlin den Gedanken, ihm ein Reiterstandbild zu errichten, das Gregor Erhard ausführen sollte. Maximilian selbst gab einen Zuschuß von 600 Goldgulden. Nach Mörlins Tod 1510 ließen seine Nachfolger die Sache indessen liegen und so ruhte der Block bis zur Säkularisation in Augsburg, um schließlich an einen Steinmetz verkauft zu werden. Habich hatte bis vor kurzem geglaubt, in dem Relief von Daucher im Besitz von Lanna in Prag einen Nachklang des geplanten Denkmals sehen zu dürfen. Nun kam kürzlich auf der Börnerschen Auktion (CXXIV) der Handzeichnungensammlung A. O. Meyer-Hamburg eine Burgkmairzeichnung, die ein Reiterdenkmal des Kaisers Maximilian mit Inschrift darstellt, zutage,[1]) und nach allem scheint es ziemlich zweifellos, daß wir in ihr den Entwurf zu dem von Mörlin geplanten Denkmal vor uns haben. Besonders spricht dafür die Inschrift, die fast gleichlautend einer Inschrift auf dem vorerwähnten Bilde der Grundsteinlegung des Chores der Ulrichskirche ist, worüber Habich demnächst in einer Publikation eingehender berichten wird. Die Burgkmairzeichnung gelangte auf Anregung Dörnhöffers, der die eigentliche Bedeutung des Blattes ebenso wie der Vortragende und unabhängig von diesem erkannt hatte, auf der Auktion in den Besitz des österreichischen Staates.

1) Vergl. den Katalog der Arbeiten Muirhead Bones von C. Dodgson: Etchings and dry points by Muirhead Bone.

Herr A. L. Mayer spricht über ein bisher Murillo zugeschriebenes männliches Porträt im Besitz eines Sir William van Horne in Montreal in Canada. Der Redner hat das Werk vor einiger Zeit eingehend in Amerika untersucht und ist zu dem Schluß gekommen, daß es sich um eine frühe Arbeit des Velazquez handelt, die vielleicht zwei Jahre vor dem Münchener Bild eines jungen Edelmannes entstanden sein mag. Wen das Bild darstellt, dürfte schwer zu eruieren sein, vielleicht einen Grafen Beñaranda. Der Kopf des Bildes hat bei einer Rentoilierung sehr gelitten.

Zum Schluß legt Herr Wolters eine Anzahl antiker, meistens aus Tarent stammender Terrakottaformen für Rundfigürchen und Reliefs vor, und zwar die Originalform und den daraus hergestellten Gipsausguß nebeneinander, darunter Totenmahlreliefs, Fragmente von Einzelfiguren, Pferden, Karikaturen usw. Meist ist nur die für die Vorderseite bestimmte Form vorhanden, so daß die Rückseite eigens gearbeitet werden mußte, in einem Fall besitzen wir beide zusammengehörende Stücke, Vorder- und Rückseite einer Figur, die Vorderseite eine Gestalt in orientalischer Kleidung die Syrinx blasend darstellend, die Rückseite unbearbeitet, so daß der Ausguß eine Art Hochrelief ergibt. Wichtig sind auch zwei Patrizen (Tonmodelle), sehr scharf und genau ausgeführte Figuren, über denen durch Abdrücken in Ton die Matrizen (Tonformen) gewonnen werden sollten.

1) Siehe Auktionskatalog d. 19. Nr. 157. Abb. Taf. 14.

## FORSCHUNGEN

Im Maiheft der **Arte** ist ein längerer Aufsatz von Donato Zaccarini über Antonio Alberti da Ferrara und zwei anonyme ferraresische Maler seiner Zeit zu finden. Der erste dieser anonymen Meister ist der Maler jenes Trinitätsbildes in der Pinakothek zu Ferrara, das die Buchstaben G. Z. trägt und früher als eine Arbeit Galasso di Galassos angesehen wurde. Die Zuschreibung an diesen etwas mythischen von Vasari erwähnten Künstler läßt sich aber, wie Zaccarini wieder nachweist, schon aus chronologischen Gründen nicht halten. Das Werk gehört in den Anfang und nicht in das Ende des 15. Jahrhunderts. Zwei andere Arbeiten, eine Madonna mit Stifter und Heiligen aus der ehemaligen Sammlung Costabili (jetzt im Pariser Kunsthandel) und ein Fresko der Darbringung im Tempel im Exkonvent von S. Guglielmo zu Ferrara werden von Zaccarini aus stilkritischen Gründen demselben Meister, »maestro del Crocifisso con la sigla G. Z.«, zugeschrieben. Ihn will der Verfasser als den Lehrer oder doch Vorgänger Antonio Albertis angesehen wissen. Über Antonio Alberti selbst hat er eine Reihe von neuen Urkunden aus Urbino und Ferrara gefunden, die neues Licht auf sein Leben und seine Tätigkeit werfen. Besonders interessant sind die urbinatischen Urkunden aus dem Anfang der zwanziger Jahre des 15. Jahrhunderts, die mit Antonios Tätigkeit in Montone in Zusammenhang stehen. Ausführlich besprochen

und abgebildet werden die Fresken in der »Celletta« zu Talamello (1437), die verschiedene Heiligenfiguren und die Szenen der »Verkündigung Mariä«, der »Darstellung im Tempel« und der »Anbetung der Könige« darstellen. Der zweite anonyme Meister »Maestro di Palazzo Pendaglia«, so genannt nach einem jetzt in der ferraresischen Pinakothek und früher in jenem Palast befindlichen Fresko, ist ein Nachfolger Albertis. Eine ganze Reihe von Arbeiten in ferraresischen Kirchen (einige aus den dreißiger und vierziger Jahren datiert) können ihm zugeschrieben werden. Sie lassen jedoch diesen Anonymus als einen nicht sehr bedeutenden Künstler erscheinen. *—l.*

J. A. F. Orbaan teilt im ersten diesjährigen Heft des »**Repertorium für Kunstwissenschaft**« einiges über die Künstlervereinigung der »Virtuosi al Pantheon« mit. Von den vielen kleineren Künstlervereinen, die neben der »Accademia di San Luca« in Rom bestanden, ist diese eine der bedeutendsten gewesen, schon deshalb, weil ihre Ausstellungen in der Vorhalle des Pantheon viel bemerkt wurden. So hat denn Orbaan in dem Archiv, das sich noch heute in einem Nebenraume des Pantheons befindet, interessante Notizen gefunden. Die Aufnahmeregister aus 200 Jahren (1543—1743) haben sich fast lückenlos erhalten. Viele der bedeutendsten römischen und italienischen Künstler, eine ganze Reihe Niederländer und auch einige Deutsche sind dort verzeichnet. Neben den Namen findet sich oft die Begründung der Aufnahme des betreffenden Künstlers. Dann sind aber auch anderweitige Beschlüsse und Ereignisse eingetragen, so daß man aus diesen Blättern manchen interessanten Einblick in das Leben der Künstler in Rom der Barockzeit erhält. *—l.*



Jan Pynas. 1615. (Sammlung Johnson, Philadelphia)



Rembrandt. (Sammlung Mrs. Gates, New York)

**Eine Entlehnung Rembrandts an Jan Pynas.** Es ist bekannt, daß Houbraken unter den Lehrern Rembrandts auch Jan Pynas erwähnt. Allgemein hat man dieses aber für einen Irrtum gehalten, weil Orlers, der 1641 schrieb und sehr genau über Rembrandt unterrichtet war, nur Jacob van Swanenburgh und Lastman nennt.

Daß Rembrandt aber Pynas, der in seiner Jugend in Amsterdam ebenso berühmt war wie Lastman, gut gekannt hat, und seine Werke studierte, zeigen uns die diese Zeilen begleitenden Abbildungen. Der Rembrandt bei Mrs. Gates in New York[1]) ist die um 1631 entstandene Auferweckung des Lazarus. Das andere Bild gleichen Gegenstandes ist der voll bezeichnete und 1615 datierte Jan Pynas der berühmten Sammlung des Herrn Johnson in Philadelphia. Auf beiden Bildern sehen wir links im Vordergrund eine kniende Frau im vollen Schatten, welche in derselben Bewegung, nur in anderer Haltung der Hände, ihr Erstaunen ausdrückt.

Jan Pynas war ein hochbezahlter und gefeierter Künstler; ich fand in dem Amsterdamer Archiv eine Bestellung eines Bildes bei ihm, welches er für dreihundert Gulden zu malen annimmt. In Inventaren mit Taxationen gelten seine Bilder ebensoviel wie die von Lastman. Das Johnsonsche Bild ist wohl eins seiner besten Werke. Pynas und Lastman waren gleichzeitig in Italien und übersetzten fast in gleicher Weise den italienischen Stil ins Holländische. Wieviel dramatischer ist aber Rembrandts Auffassung des Gegenstandes, wieviel schöner die Komposition und die Lichtverteilung, das Helldunkel! *A. Bredius.*

1) Ein zweites, viel größeres Exemplar dieses Bildes, welches vor kurzem in Paris auftauchte und sich im Handel befindet, wird von den Rembrandtkennern verschieden beurteilt. Nachdem ich beide kurz nacheinander gesehen habe, halte ich das hier abgebildete Exemplar von Mrs. Gates entschieden für das bessere und für ein echtes Werk Rembrandts.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 40. 31. Juli 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

**Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 41, erscheint Mitte August**

## DIE UMHÄNGUNG DER GEMÄLDEGALERIE DES ALLERHÖCHSTEN KAISERHAUSES IN WIEN.

*Rubens und van Dyck.*

Die im Mai dieses Jahres dem Publikum neu eröffneten Säle XIII, XIV und XV samt dem Kabinett XIV enthalten vielleicht die größten Schätze, die die reiche kaiserliche Sammlung neben der Serie von Werken des Bauernbrueghel besitzt. Es sind hier in neuer Gruppierung die Meisterwerke von Rubens und van Dyck samt einigen Werken der Schule auf die Wände verteilt worden. Es ist allbekannt, wie wenig das so übermäßig prunkvolle Schwesterhaus am Burgring modernen d. i. sinngemäßen Museumszwecken entspricht. Alle die so oft besprochenen Mängel, wie die überhohen, schlecht proportionierten und durch die seitlich eingesetzten Türen unschön gegliederten Oberlichtsäle, der z. B. für die Meisterwerke van Dyckscher Porträtkunst so übermäßig empfindliche Mangel an mittleren Sälen, die verhältnismäßig kleinen Kabinette mit den ganz unsinnig konkav gebuchteten Seitenwänden, die schweren aus schwarzem Kunststein ausgeführten Sockel, die auf kleine und farbenzarte Bilder förmlich einen Druck von unten ausüben, erschwerten auch hier eine Hängung, deren Bestrebung es war, jedem einzelnen Kunstwerk den ihm nach künstlerischem Wert und historischem Interesse gebührenden und seinem Lichtbedürfnis entsprechenden Platz in harmonischer Umgebung anzuweisen. Es ist bei der Hängung jeder, selbst der günstigst gebauten Galerie, die doppelte Aufgabe zu lösen, ein dekorativ wohlgefälliges Gebilde hervorzubringen durch eine ausgleichende Aufteilung der Massen und eine Auslese der im Ton harmonierenden Gemälde für jede Wand und womöglich für jeden Raum und andrerseits durch eine Vereinigung von Werken derselben Schule, desselben Meisters und vor allem desselben Stils sowie durch eine chronologisch ethnographisch angeordnete Folge der Säle dem Kunsthistoriker das Studium zu erleichtern. Die alte, bis zum Ende des 19. Jahrhunderts übliche Art der Aufstellung, wie wir sie heute noch in den französischen Museen — das abschreckendste Beispiel ist wohl die Galerie von Montpellier — schmerzhaft empfinden müssen, zerhieb diesen Knoten, anstatt ihn zu lösen, indem sie durch völliges Bepflastern der Wände die architektonisch dekorative Wirkung der einzelnen Bildformate aufzuheben bestrebt war und sich kunsthistorisch dadurch half, daß sie z. B. einen Raum ganz mit vlämisch-holländischen Stilleben füllte oder auf einer Wand nur Bildnisse eines Künstlers vereinte, ohne dem Auge durch Trennung der Bildsujets Ruhepunkte zu gewähren. Wie unglücklich eine nicht von einem kunsthistorisch einheitlichen Gedankengang geleitete Aufstellung einer Galerie bei Anwendung aller modernen und modernsten Hängungsprinzipien[1]) wirken kann, beweist die in einzelnen Teilen so gänzlich mißlungene Neuhängung der National-Gallery in London. Um Platz zu gewinnen, hat man die Deutschen, die Niederländer des 15. und 16. Jahrhunderts und einen Teil der Oberitaliener des Quattrocento in die ein wenig kellerartig wirkenden Räume des Erdgeschosses untergebracht und dabei leider auch nicht immer den besten Bildern das beste Licht gegeben, sondern z. B. das sehr schöne große männliche Bildnis aus der Reifezeit Gossaerts an einem Eckpfeiler zwischen zwei Lichtquellen sehr ungünstig placiert. Nun scheint man doch empfunden zu haben, daß diese Art der Unterbringung im Untergeschoß eine etwas degradierende ist, und so hat man die Bildnisse des van Eyck und Petrus Christus von den übrigen Altniederländern ganz losgerissen, hat im Hauptstock in ein verborgenes Seitenlichtkabinett, das schwächere Holländer des 17. Jahrhunderts aufzunehmen bestimmt wurde, eine Scherwand genau parallel zum Fenster errichtet — man stelle sich vor, was das bei beglasten Bildern durch die nicht zu vermeidende Spiegelung für eine Erschwerung der Betrachtung ergibt — und hier die schönste Perle der Sammlung, das Vermählungsbild des Arnolfini und die anderen Porträts von Jan van Eyck deponiert. Aber ebenso vergeblich wie nach den Bildern Eycks sucht man nach der großen Epiphanie Gossaerts und im deutschen Saal nach Holbein. Die Gesandten findet man dann endlich in den englischen Sälen, in einem Raum mit Hogarth. Von diesem englischen Saal aus gelangt man in einen kleinen Oberlichtraum, in ein Sackzimmer, das man leicht übersieht und schwer wieder findet. Hier hängen die Meisterwerke Tizians, Tintorettos Georg, Holbeins dänische Prinzessin, die großen Porträts von Moretto und Moroni, Gossaerts Anbetung, der Doge Bellinis und des Rubens Chapeau de poil in holdester Eintracht beisammen, alle ganz losgelöst von den übrigen Venezianern, Flamen, Deutschen usw. Die alte unsinnige Idee einer die Meisterwerke aller Schulen zusammenpfropfenden Tribuna scheint hier wieder aufgewacht zu sein. Dabei ist es nicht einmal klar, ob wirklich eine Tribuna beabsichtigt ist, denn unter diese Meisterwerke mischen sich andere von

1) Zu ihren Unarten rechne ich, wenn in modernen Ausstellungen und auch vereinzelt in Museen, z. B. gerade bei den Primitiven der National-Gallery, der uralte Unfug wieder Mode wird, Bilder so tief aufzuhängen, daß der Beschauer sich zum mindesten niederknien muß, um das Gemälde in Augenhöhe besichtigen zu können.

mehr kunsthistorischem als künstlerischem Wert. So ist z. B. besonders bei dem Bellini-Reichtum der Sammlung die Aufnahme der Madonna von Basaiti in diesen Qualitätsraum nicht recht motiviert, und nahezu komisch wirkt es, daß darüber das neuerworbene Triptychon eines Delfter Meisters um 1520 placiert wurde. Dieselbe Sucht, die besten Bilder möglichst verborgen aufzustellen, war wohl auch die Ursache, daß man in dem korrespondierenden Sackzimmer des andern Flügels die Meisterwerke holländischer Kleinmalerei allerdings gewiß sehr hübsch aufstellte, sie aber so durch den Spanier-Saal von der Rembrandtschule trennte. —

Der Bestand der Gemäldegalerie des Allerhöchsten Kaiserhauses ermöglichte es, in dem neuen van Dyck-Saal (Nr. XV), den der Beschauer zuerst von dem großen Foyer aus betritt, nicht nur sämtliche Werke des Künstlers neben einigen stilverwandten andern Bildern unterzubringen, sondern auch durch die vollkommen gleichen Bildformate ein dekoratives Ganzes zu erreichen. Es konnten alle bedeutenden Bilder in der unteren Reihe in Augenhöhe des Beschauers aufgestellt werden. Große dekorative Landschaften von Jaques d'Arthois und Tierstücke von Paul de Vos fassen in zweiter Reihe die einzelnen Bildgruppen zusammen. Wie in den früheren Sälen mildern die nicht ganz hinaufgeführte Bespannung und der weiße Friesstreifen oben die Höhe der Wand. Als Farbe der Bespannung wurde ein kräftiges Grün genommen, das für alle drei Säle und das Rubenskabinett gleich ausgewählt wurde. Es ist ein wenig leuchtender als das Grün in dem gegenüberliegenden Tiziansaal und soll in gleicher Weise die vornehmen tonigen Porträts des van Dyck heben, wie zu dem leuchtenden Rubensrot eine kontrastierende Folie abgeben.

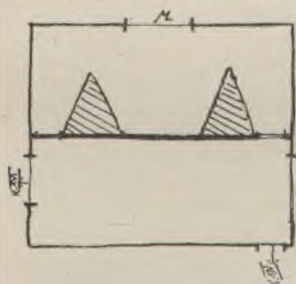
Abgesehen von dem dekorativen Bilde sind gegenüber der alten Hängung die Vorteile erreicht, daß die lange Reihe der eigenhändigen Bildnisse unterbrochen wird durch die Historienbilder van Dycks und den schönen Boeckhorst wie durch die vortrefflichen großen Stilleben von Fyt und Hondecoeter, daß die große heilige Rosalia nun als Mittelstück einer Schmalwand nicht mehr von dem früher darunter placierten, künstlerisch feineren, aber sehr ähnlich komponierten Hermann Josef geschlagen wird, daß schließlich das schönste der Bildnisse, der Ritter in seinem prächtigen Gold und Rot, nicht mehr in die Reihe der übrigen Porträts mit dem vielen Schwarz gepreßt wird, sondern isoliert zwischen den beiden Eingangstüren den ihm gebührenden Ehrenplatz erhalten hat. Das Samson- und Delilabild und der selige Hermann Josef schließlich nehmen die Mitte der beiden durch keine Türen unterbrochenen Langwände ein.

Da man an der alten Hängung die Erfahrung gemacht hatte, daß die großen dekorativen Bilder aus der Werkstatt des Rubens einerseits auf die kleineren eigenhändigen Bilder drückten, andrerseits aber von der überaus hervorragenden Qualität derselben ungebührlich geschlagen wurden, entschloß man sich, aus einem Rubenssaal zwei zu machen, in den längeren Saal XIV die Werkstattbilder neben einigen der weiteren Rubensschule aufzuhängen und den kürzeren Saal XIII ganz den Meisterwerken allein zu reservieren. Die große, namentlich in den oberen Teilen sehr schöne und sicher von Rubens selbst übergangene Himmelfahrt Mariä hätte freilich auch eine Aufnahme in den Saal der Meisterwerke verdient. Da sie aber an Höhe die übrigen Bilder dort weit überragt hätte, hat man ihr ihren alten Ehrenplatz an der Mitte der Hauptwand des Saales XIV belassen. Sie ist aber nun nicht mehr eingepreßt zwischen die beiden riesigen Jesuitenbilder, sondern diese wurden allein an die beiden Schmalseiten gehängt, wo der Beschauer den weitesten Auslauf hat. Dieses Einandergegenüberstehen entspricht auch besser der ursprünglichen Verwertung der Bilder, die nicht als Pendants, sondern als zu wechselnde Tafeln für denselben Hochaltar gedacht waren. Rechts und links vor der Himmelfahrt wurden unten die zwei farbenprächtigen Ritter von Rubens gehängt und darüber die beiden Erzherzoge vom Triumphbogen. Die fast gleichgroßen Breitbilder der Schlacht von Nördlingen und der Eberjagd schließen die Langwand nach den Seiten ab. An der gegenüberliegenden Wand wurde als Mittelstück der große Fischmarkt von Snyders mit den prachtvollen Figuren vom jungen van Dyck gewählt, die in der breiten flächenhaft flüchtigen Manier der Frühzeit aus der Reihe der tonigen späteren Bildnisse im Saal XV zu sehr herausgeknallt hätten, hier aber die Qualität dieser Schulwand ungeheuer heben. In dem kleineren Rubenssaal sind nur zehn Bilder aufgehängt worden. Es sollte durch eine möglichst lockere Hängung dem Beschauer Gelegenheit gegeben werden, das Auge auf jedes einzelne der Meisterwerke allein einstellen zu können, ohne von dem daneben hängenden abgelenkt zu werden. So haben das Venusfest und die Boccaccioszene je einen isolierten Platz erhalten, während die andere Ecke von der großen Landschaft, den Weltteilen, der frühen Verkündigung, der großen Beweinung und dem heiligen Pipin eingenommen wird. Auf der Hauptwand prangt der Ildenfonsoaltar zwischen der Apfelmadonna und dem Theodosius. Durch diese Gruppierung wird dem Besucher nach Eröffnung des letzten Vlamen- und des Manieristensaales die Möglichkeit geboten werden, schon von weitem das Hauptbild des Rubens entgegenleuchten zu sehen. Von diesem zweiten Rubenssaal betritt man die zwei Kompartimente des Kabinetts XIV, die die kleinen Gemälde des Meisters bergen, welche bisher äußerst unglücklich unter die großen gepreßt waren. Die Wände des ersten Kompartiments werden durch das späte Selbstbildnis und die dem Bade entstiegene Helene Fourment beherrscht. Das Selbstbildnis flankieren die beiden Skizzen zu den Jesuitenbildern. Man hat sich entschlossen, sie nicht mehr mit den Riesengemälden selbst in einen Raum zu vereinigen, da der moderne Beschauer doch in den Altarbildern vor allem die Komposition, in den Skizzen aber die Handschrift des Malers zu sehen gewohnt ist. Das Nebeneinanderhängen von Skizzen und Altarwerk war neben der unvorteilhaften dekorativen Wirkung aber doch nur ein sehr illusorischer Vorteil, da man in der richtigen Entfernung von der Skizze die Komposition des großen Werks nicht übersehen, wenn man aber weiteren

Abstand nahm, von der Skizze nicht eine Einzelheit erkennen konnte. Die Studienköpfe und die kleinen Bildnisse, die meisterhaften Tiziankopien, die kleine Beweinung, die Medusa und die spielenden Kinder sind samt zwei feinen Stilleben Jan Fyts an den übrigen Wänden des Kabinetts in möglichst symmetrischer Hängung verteilt. Vor allem wird man es freudig begrüßen, daß die lästigen Spiegelgläser von allen größeren Bildern entfernt und nur bei einigen kleinen Bildern belassen wurden, wo sie nicht störend wirken.

*Die vlämisch-holländischen Kabinette.*

Von den Rubens-Kompartimenten gelangt man in das Kabinett XV, einen jener vier Eckrisaliträume, die mit ihrer doppelten Seitenbeleuchtung und ihren lichttoten Ecken wohl die ungünstigsten Räume des Hauptgeschosses der Galerie bedeuten. Da auch die in dem Florentinerkabinett IV und dem Spanierkabinett VII eingebauten Scherwände weder eine ganz befriedigende dekorative Lösung ergaben, noch wirklich gut beleuchtete Behängungsflächen lieferten, entschloß sich die Direktion zu einem größeren, anbei graphisch dargestellten Einbau. Die Wölbung des Saales erlaubte keine ganz durchgeführte Trennung des Raumes in zwei nur von je einer Lichtquelle beleuchtete neue Kabinette.




Ein wirklicher baulicher Eingriff lag auch nicht in den Intentionen der Galerieleitung, da das nun einmal vorhandene architektonische Bild nicht zerstört werden sollte und die dringend notwendigen Einbauten ihren Charakter eines nur von Zimmermann und Tapezierer ausgeführten Hilfsmittels zu galerietechnischen Zwecken deutlich zeigen sollten. Es wurde also eine nicht zur ganzen Höhe der Wände hinaufreichende Bretterwand von dem Nordfenster zur gegenüberliegenden Türe gezogen, die den Raum in zwei fast gleiche Teile trennt und gerade so hoch aufgeführt ist, daß die beiden Lichtquellen voneinander ausgeschaltet sind. Es wurde dadurch für das Nordfenster ein verhältnismäßig recht gut beleuchteter korridorartiger Raum erzielt, der die mittelgroßen Bilder vlämischer Genremalerei, die Werke eines Teniers (darunter die großen Hauptstücke des Schützenfestes und der Opferung Isaaks) eines Ryckaert, Craesbeck usw. vollkommen ihrer Bedeutung entsprechend zur Geltung bringt. Durch Errichtung noch etwas tiefer gezogener Scherwände konnte in dem westlichen Teil des Eckraums ein sehr hübsches kleines Kabinettkompartiment gewonnen werden, das vortrefflich beleuchtete Wände gewährt, in denen die kleinen und feinen Werke des Teniers und seine charakteristische Wiedergabe der Sammlung des Galeriegründers, des Erzherzogs Leopold Wilhelm in Brüssel, Aufnahme fanden. Infolge der Lösung des Problems in diesem Tenierskabinett herrscht der Plan, auch die übrigen Risaliträume in dieser Weise umzugestalten. Das folgende Kabinett XVI, das wie das vorige mit einem vornehm matten olivbraunen Stoff bespannt wurde, enthält neben der sehr schönen Jagdbeute Fyts die besten Werke aus dem für die kaiserliche Galerie so charakteristischen Reichtum an vlämischer Kleinkunst, Bilder des Franken, des älteren Teniers, des Daniel Seghers, van den Höcke, Vrancx und wie sie heißen mögen. Die schöne Skizze der Begegnung Esaus und Jakobs, die früher Thulden hieß und jetzt von Direktor Glück dem Jan Boeckhorst gegeben wird, erhielt einen Hauptplatz. In den folgenden sieben Kompartimenten der Kabinette XVII und XVIII sind die Werke der Holländer des 17. Jahrhunderts aufgestellt worden. Obwohl sie sich weder an Zahl und Vollständigkeit noch an Reichtum erster Qualitäten mit den Vlamen der Galerie irgendwie messen können, bergen sie doch immerhin neben kleineren Kabinettstücken unerreichte Meisterwerke von Rembrandt und Ruisdael, die besonders zur Geltung gebracht werden müssen. In der alten Aufstellung waren die Holländer der verhältnismäßig bestgehängte Teil, der nur durch die ganz unmögliche Farbe des Wandanstrichs und durch die Aufnahme schwacher Kopien stark beeinträchtigt wurde. Für das Kabinett XVII wurde dasselbe kräftige Grün gewählt, das den großen Rubenssaal, in den sich zwei Türen des ersten und letzten Kompartements öffnen, bekleidet. Für die mehr tonigen Bilder, die in diesen Räumen vereinigt wurden — die Hauptstücke sind die Werke der Haarlemer Meister aus dem näheren und weiteren Kreis des Frans Hals, die wenigen Werke der Rembrandtschule und die sehr feinen Marinebilder von Capelle und de Vlieger — bildet denn auch diese Farbe eine äußerst wirksame Folie. Von den acht Bildern des Rembrandt wurden die zwei frühen mit aller Brillanz stofflich charakterisierender Detailmalerei ausgezeichneten Porträts an die Rückwand gehängt und das wundervolle Selbstbildnis mit den Händen im Leibgurt endlich mit den übrigen Werken des Meisters im selben Raum vereint. In den drei letzten Kompartimenten fanden in dekorativ-symmetrischer Verteilung die Bilder Steens, Aert van der Neers, Wouwermanns, Ruisdaels, die von Terborch, Metsu, Dou und Mieris Unterkunft. In Harmonie zu den stärkeren leuchtenden Farben dieser Künstler wurde ein matteres Steingrün gewählt, das namentlich die kräftigen Töne der Sommerlandschaften von van der Neer und Ruisdael gut zur Wirkung bringt.

Von der bisher üblichen Aufzählung der ausgeschiedenen Galerienummern kann jetzt um so eher Abstand genommen werden, als ein im Herbst erscheinender provisorischer Katalog ohnedies nur den gegenwärtigen Ausstellungsstand der Galerie aufnehmen wird. *LUDWIG VON BALDASS.*

## NEKROLOGE

Der bekannte Berliner Radierer Prof. **Karl Koepping** ist am 15. Juli an den Folgen eines Schlaganfalles, den er im März des Jahres erlitten hatte, im Alter von 66 Jahren gestorben. Koepping, der ursprünglich Chemie studiert hatte, war durch seine Radierungen nach Rembrandt weit über die Grenzen Deutschlands hinaus gekannt und geschätzt. Seit fast einem Vierteljahrhundert hatte er das

Meisteratelier für graphische Kunst an der Akademie inne, und er war für diese Stelle der rechte Mann, da ihn ein feines Gefühl für die Leistungen anderer Persönlichkeiten auszeichnete, das selten genug ist bei schaffenden Künstlern. Seine Fähigkeit, sich in fremde Werke einzufühlen, machte ihn zu einem idealen Vertreter der reproduktiven Radierkunst. Keiner verstand es wie er, das Helldunkel und die Farbmaterie Rembrandtscher Gemälde in Schwarz-Weiß-Umsetzung wiederzugeben. Diese Blätter bestehen trotz und neben jeder photographischen Vervielfältigung als selbständige schöpferische Leistungen. Rembrandt galt Koeppings Hauptinteresse. Gelegentlich beschäftigte er sich mit Frans Hals, aber auch Werke von Künstlern unserer Zeit wie Munkacsy und Liebermann hat er in Radierungen wiedergegeben. Erfindung war weniger seine Sache. Die kompliziert gestellten Frauenakte, die er gern radierte, werden eher vergessen sein als seine mustergültigen reproduktiven Arbeiten.

**München. Hans von Petersen,** seit Lenbachs Rücktritt Präsident der Allgemeinen Deutschen Kunstgenossenschaft, hat sich am 18. Juni in seinem Bureau im Glaspalast erschossen. Der menschlich überzeugende Grund seines freiwilligen Scheidens von der Erde war die zwingende Furcht vor der Erblindung. Diese mit aller Sachlichkeit, ohne Geste getane Tat stellt der geistigen Überlegenheit und dem künstlerischen Ernst des Mannes ein ehrendes Zeugnis aus. Der Dreiundsechzigjährige hätte noch manches Jahr erleben können, aber ohne die Gabe des Gesichts wäre ihm das Leben nichts wert gewesen. So sehr nun dies vornehm-rationelle Ende imponieren mag, so muß doch, mag es in diesem Moment auch gegen das Gefühl gehen, gesagt werden, daß die malerische Leistung des Toten objektiv — jenseits der ohne Zweifel strengen subjektiven Ansprüche, die Petersen im Rahmen seiner konventionellen Begabung und seiner konventionellen Begriffe von Kunst an sich zu stellen pflegte — sehr wenig bedeutet. Seine Seebilder sind das, was der Geschmack des Publikums unter Seebildern versteht. Sie sind in ihrer Art sehr sorgfältig. Aber die größte subjektive Gewissenhaftigkeit schützt nicht vor den Konsequenzen einer begrenzten Anschauung, die das Wesen der Kunst in einem konventionellen Naturalismus sucht und bei einem etwas vulgären Gefühl für die Schönheiten des Meeres auch die erregten Momente schließlich nur mit einer guten optischen Schulung bewältigt. Was Petersen malte, war in jedem Sinn offizielle Kunst. Sie — nichts anderes — lag im Bereich seines subjektiv lauteren Talents. Daß er Bilder der deutschen Kolonien zeichnete und malte und die Geschichte der deutschen Flotte illustrierte und dies alles in einer Art, die eher den ästhetischen Meinungen eines Seemanns als denen eines Künstlers entsprechen mag, daß seine Arbeiten wiederholt prämiiert wurden und daß er den Adel erhielt — das alles ist Symptom dieser Tatsache, innerhalb deren seine Begabung völlig mit sich eins war. Seine Tätigkeit im Dienst der Genossenschaft wurde jederzeit gerühmt; seine gesellschaftliche Feinheit hatte viele Freunde, seine organisatorische Begabung, seine Tüchtigkeit, sein Fleiß im Dienst der Genossenschaft viele dankbare Bewunderer. In diesem Sinn bedeutet das Hinscheiden des seit 1885 in München ansässigen Husumers für München einen merklichen Verlust. *W. H.*

**Wilhelm Claus †.** In Paris ist am 23. Juni ganz unerwartet der Dresdner Maler Wilhelm Claus am Typhus gestorben. Er gehörte zu den begabtesten jüngeren Künstlern Dresdens, auf dessen weitere Entwicklung große Hoffnungen gesetzt wurden. Er war Mitglied des deutschen Künstlerbundes und der Künstlervereinigung Dresdens, und es war ihm jetzt nach langen Kämpfen und Entbehrungen zum ersten Male durch ein Stipendium die Möglichkeit geboten, seinen Kreis zu erweitern und frei und sorgenlos den Quellen seiner Kunst nachzugehen. Da schnitt der Tod jäh seinen Lebensfaden ab und setzte seinem Streben und seiner Entwicklung ein Ziel. Wilhelm Claus war in Breslau am 22. September 1882 geboren. Er erhielt, nachdem er das Gymnasium besucht hatte, seine künstlerische Ausbildung in Königsberg, in Berlin, in München (bei Löfftz) und seit 1905 in Dresden (bei Zwintscher und Eugen Bracht). Seit 1909 wohnte er in dem idyllischen Parkgrundstück des Grundhofs in der Lößnitz bei Dresden, von wo er auch die Motive zu den meisten und letzten seiner Gemälde gewann. Seine Kunst stand auf dem Boden des Impressionismus, und den großen französischen Werken dieser Kunstrichtung verdankte er die stärksten Anregungen. Dabei aber suchte er mit Erfolg nach einem persönlichen Ausdruck seines künstlerischen Wollens, seine letzten Bilder, namentlich das Bildnis einer Dame im Lehnstuhle und einige Landschaften, zeigten in der Tat kräftige Ansätze zu einem persönlichen Stile. Eine seiner Landschaften (Herbstlicher Garten) kaufte die Herrmann-Stiftung in Dresden an; sein Selbstbildnis besitzt die Firma Günther Wagner in Hannover.

Mit dem in Berlin verstorbenen Maler **Konrad Müller-Kurzwelly** verliert Deutschland einen tüchtigen Landschaftsmaler. Er gehörte zu den Übergangskünstlern, die in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts auf deutschem Boden die Vorkämpfer des Realismus waren. Für die Landschaftsmalerei, seiner Hauptdomäne, besaß er ein starkes Gefühl. Der Künstler wurde 1855 in Chemnitz geboren, studierte zunächst Philosophie und Kunstgeschichte; erst nach seiner Promotion in Jena gab er dem inneren Drange nach eigener Kunstbetätigung nach. Von 1881—85 besuchte er Hans Gudes Meisterschule in Berlin, dessen Einfluß sich in seinen künstlerischen Anfängen zeigt. Seine Motive holte er hauptsächlich aus der Umgegend Berlins, der Ostseeküste (besonders Rügens) und dem Harze.

**Mailand. Camillo Boito,** Architekt und Kunstschriftsteller, ist am 28. Juni gestorben. In Rom im Jahre 1836 als Sohn des bekannten bellunesischen Musikers Silvestro und der polnischen Gräfin Radohinsky geboren, wurde er als noch junger Mann auf den Lehrstuhl für Architektur in der Kunstakademie zu Brera gerufen. Zu seinen besten Werken gehören die Treppenhäuser des städtischen Museums in Padua und des Palazzo Franchetti in Venedig. Er war seit vielen Jahren Direktor der Kunstakademie in Mailand. *Fed. H.*

In **Antwerpen** starb am 14. Juli der Senior der belgischen Kunstwissenschaft, **Max Rooses.** Er war Direktor des Plantin-Museums, hat sich aber vor allem durch seine Forschungen zur Antwerpener Kunstgeschichte einen weithin geachteten Namen erworben. Rubens galt sein Hauptinteresse. Das große Werk, das er dem Meister widmete, ist die Grundlage aller neueren Studien geworden und hat neben diesen seinen Wert behalten.

## PERSONALIEN

**Karl Wörmann.** Der frühere Direktor der Dresdner Galerie, Geh. Rat Dr. Karl Wörmann, feierte am 4. Juli in Dresden seinen 70. Geburtstag. Der Tag brachte dem angesehenen Kunstgelehrten reiche Anerkennung seiner Tätigkeit und zahlreiche Beweise der Freundschaft und Hochachtung, die er sich allenthalben erworben hat. Eine Abordnung des akademischen Rates unter Führung des Prinzen Johann Georg überbrachte ihm Glückwünsche, ebenso kamen Vertretungen der Künstler- und literarischen Vereine Dresdens

und Telegramme aus aller Welt. Wörmann arbeitet noch in voller Rüstigkeit an seinen wissenschaftlichen Werken und gibt sich keineswegs greisenhafter Muße hin, aber er durfte schon an seinem 70. Geburtstage mit voller Befriedigung auf sein Lebenswerk zurückblicken. Groß und wertvoll ist vor allem, was er für die Dresdner Galerie wissenschaftlich geleistet hat. Mit ihrem Ruhme hatte die kunstwissenschaftliche Bearbeitung ihrer zahlreichen Schätze nicht Schritt gehalten. Der Katalog der Galerie, das Werk eines Malers, war geradezu ein Gegenstand des Spottes der Kunstgelehrten: vor allem hat der berühmte Mailänder Kunstgelehrte Giovanni Morelli, der sein erstes Buch unter dem Decknamen eines Russen Lermolieff erscheinen ließ, die volle Schale seines Spottes über die zahlreichen Irrtümer und Ungereimtheiten des damaligen Dresdner Galeriekatalogs ausgegossen. Karl Wörmann, der 1882 die Leitung der Dresdner Galerie übernahm, hat diesen Katalog durch immer erneute eigene Forschung und gewissenhafte Nachprüfung der Ergebnisse anderer Forscher zu einem mustergültigen Buche gemacht, das die allgemeine Anerkennung der Kunstwissenschaft gefunden hat. Im Jahre 1887 erschien die erste, 1908 die siebente Auflage seines großen Katalogs. Jede neue Auflage war eine Verbesserung der vorhergehenden, wenngleich mit den Jahren die Veränderungen immer spärlicher werden mußten, weil eben das meiste endgültig festgestellt war. Bei den zahlreichen Umtaufen, die Wörmann vorzunehmen hatte, ging er mit der größten Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit vor, der er es auch zu danken hat, daß er nur ganz ausnahmsweise einmal eine Umtaufe oder eine sonstige veränderte Angabe zurücknehmen oder zu verändern hatte. Daß er dabei ohne Rücksicht auf eingesessene Berühmtheiten, wie etwa auf die fälschlich als Original bezeichnete Madonna von Hans Holbein, vorging, verstand sich bei Wörmanns echt wissenschaftlichem Geist und seiner mutigen Wahrheitsliebe von selbst. Nur ganz unwissenschaftlich denkende Leute haben versucht, ihm daraus einen Vorwurf zu machen, ohne jeden Erfolg. Auch Wörmanns Erwerbungen an alten Gemälden sind hoch anerkennenswert: der Tod der Maria von Murillo, die Landschaft mit der Mühle von Hobbema, der heilige Sebastian von Cosimo Tura, die Kreuzabnahme des Hausbuchmeisters und die große holländische Landschaft von Philips Koninck sind Meisterwerke, der alten Galerie würdig. Auch die moderne Galerie ist unter Wörmann stark ausgebaut worden; manch bedeutendes Werk ist unter den neuerworbenen Werken; für die Fehlgriffe ist der akademische Rat als Verwalter der Pröll-Heuer-Stiftung verantwortlich.

Zahlreich und bedeutend sind Wörmanns sonstige wissenschaftliche Leistungen. Neben dem Dresdner Galeriekatalog stehen ebenbürtig die Kataloge zu der Hamburger Galerie Weber, zu der Dresdner Cranach-Ausstellung 1899 und zu der Ludwig-Richter-Ausstellung 1903. Seine bedeutendsten zusammenfassenden kunstgeschichtlichen Arbeiten sind: Die Geschichte der Malerei in drei Bänden (1875/88) und die ebenfalls dreibändige Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker (1900—1911). Für die erstere sollte er ursprünglich nur die Geschichte der antiken Malerei schreiben, wofür er auf Grund früherer Studien die gründlichen Kenntnisse besaß, aber nach Woltmanns frühem Tode mußte Wörmann auch die ganze zweite Hälfte des umfänglichen Werkes übernehmen. Das dreibändige Werk war in einer sorgfältigen Verwertung aller Ergebnisse fremder und eigener Forschung ein Hilfsmittel zum Studium der Malerei, das sich Kunsthistorikern und Laien gleich nützlich erwies. Demnächst erscheint das Werk in einer neuen Auflage, die es wieder auf den gegenwärtigen Stand der Forschung bringt. Die dreibändige Geschichte der Kunst aller Zeiten ist nicht minder bedeutsam durch die klare Bewältigung des ungeheuren Stoffs, wie durch die umfassende Kenntnis der Literatur und der Kunstwerke, und die klare sachliche Darstellung. Die zahlreichen kleineren Aufsätze, die er im Laufe der Jahre verfaßt hat, erschienen gesammelt in zwei Bänden unter dem Titel »Von Apelles zu Böcklin«. Hier lernt man Wörmann ebensowohl als Forscher wie als Darsteller kennen; wir erinnern nur an die umfassende Arbeit über die Sixtinische Madonna, die die ganze Geschichte dieses berühmten Werkes der Dresdner Galerie auf Grund eindringlicher Studien aufrollt. Auch in den Kampf um die moderne Kunst hat Wörmann mit einer abgeklärten Schrift »Was uns die Kunstgeschichte lehrt« (1894) mit Glück eingegriffen. Er zeigte damals, wie unsinnig der Vorwurf sei, die junge deutsche Kunst sei nicht national, indem er nachwies, daß eine Entwicklung ohne Aufnahme der Errungenschaften der Nachbarvölker unmöglich sei. Erwähnen wir endlich noch, daß Wörmann auch eine ganze Reihe von Gedichtbänden veröffentlicht hat von den Geharnischten Sonetten aus Norddeutschland (1866) an bis auf den Band Erlebtes und Erschautes, ausgewählte Gedichte 1913. So hat sich Wörmann durch seine Tätigkeit als Galeriedirektor wie als Kunsthistoriker einen hochangesehenen Namen gemacht. Er darf auf sein Lebenswerk mit voller Befriedigung zurückblicken, und wir dürfen auch noch weiterer wissenschaftlicher Leistungen von ihm gewärtig sein. ω

**Dr. Wilhelm Worringer,** Privatdozent in Bern, ein geborener Kölner, hat sich an die Universität Bonn umhabilitiert.

Zum Assistenten des Provinzialkonservators der Rheinprovinz wurde **Dr. Burkhard Meier,** früher am Landesmuseum zu Münster, ernannt.

**Wien.** Dem Kustos der Albertina Dr. **Heinz J. Tomaseth** ist der Professortitel verliehen worden.

Zum Direktor der kgl. Kunstgewerbeschule in Dresden als Nachfolger William Lossows wurde der Bildhauer Prof. **Karl Groß** ernannt, womit wohl der richtige Mann an die richtige Stelle gesetzt worden ist. Groß wurde 1869 in Bruck bei München geboren, besuchte die Münchner Kunstgewerbeschule und war dann acht Jahre lang in der Goldschmiedewerkstatt von Fritz von Miller in München tätig. Im Jahre 1898 wurde er als Lehrer an die Dresdner Kunstgewerbeschule berufen. Als solcher wie in der Leitung des Dresdner Kunstgewerbevereins und als schaffender Künstler hat er in Dresden eine reiche Tätigkeit entfaltet. Seine kunsterzieherischen Grundsätze, die er auch oft in Wort und Schrift dargelegt hat, bürgen dafür, daß er der Dresdner Schule wieder eine führende Stellung erringen wird.

**Wien.** Der Direktor der Antiken-Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses, Universitätsprofessor Dr. **Hans Schrader,** hat einen Ruf an die neugegründete Universität in Frankfurt a. M. erhalten und angenommen. Wiener Gelehrtenkreise werden mit dem größten Bedauern diesen überaus feinsinnigen und vornehmen Forscher scheiden sehen.

**Wien.** Der Volontär an der Sammlung ägyptischer Altertümer des Allerhöchsten Kaiserhauses Dr. **Hans Ritter Demel von Elswehr** wurde zum Assistenten an dieser Anstalt ernannt.

## WETTBEWERBE

* **Für das Richard-Wagner-Denkmal in Dresden** soll demnächst der **Wettbewerb** ausgeschrieben werden. Der Platz soll den Künstlern freigestellt werden. Nicht in

Frage kommt der Große Garten, ebensowenig das vom Akademischen Rate der Kunstakademie vorgeschlagene Foyer der Kgl. Hofoper. Eher kann ein Platz zwischen der Hofoper und der alten Galerie in der Nähe des Weber-Denkmals in Betracht kommen, oder aber die Bürgerwiese, namentlich wenn man nicht an ein Standbild Wagners, sondern an eine freiere Gestaltung des Denkmals denkt. Für das Denkmal stehen rund 50000 M. zur Verfügung.

## AUSSTELLUNGEN

**Alt-Düsseldorfer Malerei in Krefeld.** Eine kleine Ausstellung von Gemälden und Zeichnungen älterer Düsseldorfer Künstler aus Krefelder Privatbesitz, die das Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld für den Monat Juli veranstaltet hat, ist als Vorschau für die umfassende »Retrospektive« der großen Düsseldorfer Ausstellung des Jahres 1915 gedacht. Ähnliche Veranstaltungen werden jetzt auch von anderen rheinischen Städten geplant. Eine Auslese der Besten aus diesen lokalen Ausstellungen soll dann im nächsten Jahre dazu beitragen, den schon lange notwendig gewordenen Revisionsprozeß der Wertung rheinischer Kunst im Düsseldorfer Kunstpalast, vor den zuständigen Richtern, zur Verhandlung zu bringen.

Der rheinische Privatbesitz, der mit der bevorstehenden Versteigerung der Kölner Kunstsammlung Albert von Oppenheim seinen wertvollsten Schatz an älterer Kunst einbüßt, ist an Gemälden Düsseldorfer Künstler naturgemäß außerordentlich reich. Selbst in den kleinsten Städten, in Flecken und abgelegenen Landschlössern, sogar — nicht so selten — in älteren Gasthöfen findet man die Werke der frühen Düsseldorfer Schule, besonders aus der romantischen Periode, gesammelt in einer wenn schon in diesen Dingen naiven, so doch erstaunlich kunstfrohen Zeit. Die größeren rheinischen Sammler von moderner Kunst haben sich heute freilich von allem Düsseldorfischen abgewandt; G. von Bochmann, E. te Peerdt, vereinzelt Gebhardt sind fast die einzigen Namen von Klang, die man hier antrifft.

Die Ergebnisse der von Direktor Professor Deneken klug zusammengestellten Krefelder Ausstellung sind vergleichsweise bescheiden, wenn man etwa an die vor einigen Jahren in Köln stattgefundene Ausstellung aus Kölner Privatbesitz[1]) zurückdenkt, die neben anderen einen so bedeutenden Porträtisten wie Heinrich Wieschebrink aus dem großen Chorus der zu Unrecht Vergessenen herauslöste. Überraschend ist dagegen in Krefeld eine vergleichsweise große Abteilung von Zeichnungen, Kartons und Wasserfarbenbildern.

Das Übliche, die Düsseldorfer Tradition des allzu »Bildmäßigen« und das Arbeiten auf einen häufig ach so bescheidenen Effekt drängt sich noch stark auf; zu reich vertreten sind auch die Spezialitäten-Maler, die einst wie heute einen billigen Publikumserfolg mit unermüdlich-zähem Bemühen durch die Jahrzehnte zerrten. Man kennt diese Handwerker-Maler und schaudert zurück vor der Kunstvereinsatmosphäre, die ihre Werke ausströmen. Hier zu »revidieren«, ist aussichtslos. Sie wegzulassen, wäre Versündigung an der Wahrheit und auch ungerecht.

Von Wertvollem sei eine heroische Landschaft von J. W. Schirmer hervorgehoben, »Gewitter in den Abruzzen«. Das in den Farben glühende Gemälde zeigt auf das deutlichste den Weg von Rottmann zu Böcklin. Schirmer als Künstler des Paysage intime ist weniger bekannt; aufschlußreich sind die zahlreichen, oft ganz ausgezeichneten Naturstudien, die die Düsseldorfer Kunstakademie bewahrt. Eine dichterisch und zugleich malerisch empfundene dunkle Landschaft (1857) des 1823 zu Münster geborenen Alexander Michelis reiht sich hier an. Dieser, der Lehrer des bekannteren Heinrich Deiters, gehört zu den vielzuvielen, die Schaarschmidt in seiner Geschichte der Düsseldorfer Kunst (1902) übersehen hat. (Wolfgang Müller von Königswinter beurteilt Michelis zutreffend in seinem Buche über »Düsseldorfer Künstler aus den letzten 25 Jahren«, das bereits 1854 erschien.) Andreas und Oswald Achenbach — nach 1915 wird man wahrscheinlich sagen Oswald und Andreas — sind charakteristisch, aber nicht besonders vorteilhaft vertreten, und der Tiermaler Richard Burnier, in einigen Hauptwerken kühn und frei von Kompromissen, wirkt leider mit den drei kleineren Bildern in Krefeld ziemlich flau. Es scheint mir verfehlt, Burnier unmittelbar neben den trockneren, aber auch viel selbständigeren und bedeutenderen Karl Seibels zu stellen. Außenseiter sind diese Tiermaler freilich beide. Erwähnt seien noch August Weber († 1873) mit einer nicht reizlosen »Eifellandschaft«, ferner der Norweger Ludwig Munthe mit einer besonders reichen Auswahl und Georges Oeder. Von Genrebildern wäre nur ein feines kleineres Interieur von B. Vautier, »Lektüre«, und die Bildchen des Romantikers August von Wille zu nennen, die liebe alte Nester von Rhein und Mosel zur Szenerie haben.

Am sympathischsten wirken die Düsseldorfer auch an dieser Stelle in ihren Porträtleistungen. Ein gutes männliches Bildnis des Goethe-Malers Heinrich Kolbe, das dunkle, eindrucksvolle Porträt eines alten Herrn (1852) von dem fast immer interessierenden Johann Peter Hasenclever, ein Herrenbildnis von Marie Wiegmann (1869), ein weibliches Porträt in Ovalform von W. Sohn sind hervorzuheben. Von dem u. a. in der Schack-Galerie vertretenen Krefelder Moritz von Beckerath (1838—1896), einem recht ungleichmäßigen Künstler, wird hier das Bildnis einer jungen schwarzgekleideten Frau mit skizzenhaft gemalten Blumen gezeigt, fein und verhalten in Ausdruck und Färbung, fast wie ein Fantin-Latour wirkend.

In der graphischen Abteilung bemerkt man von demselben Künstler eine Komposition zu H. Heines »Entflieh mit mir« (1868), die in der strengen Zeichnung etwas vom Geiste Rethels verrät. Ebendort hängen Aquarelle von dem fast immer geschmackssicheren Caspar Scheuren, Zeichnungen von Carl Sohn (Bildnis Gottfried Schadows, »nach der Natur gezeichnet«), Emanuel Leutze (zu »Paradies und Peri«), C. F. Lessing, Theodor Mintrop und von C. E. Böttcher der erste Entwurf zu seinem so volkstümlich gewordenen »Abend am Rhein«.

Die Ausstellung in ihrer Gesamtheit zeigt deutlich Vorzüge und Schwächen der Düsseldorfer. Diese erträglich wirken zu lassen, jene zu unterstreichen, wird die schwierige, aber auch dankbare Aufgabe der Ausstellungsleitung im Jahre 1915 sein. *Walter Cohen.*

**Leipzig.** Der Leipziger Künstlerbund wird nach mehrjähriger Pause vom 2. August bis 15. September eine Ausstellung für Malerei, Plastik und Architektur im Städtischen Museum der bildenden Künste veranstalten. Neben neuen Plastiken Klingers werden auch Werke auswärts lebender Leipziger Künstler wie Greiner, Th. Th. Heine, Kolbe, Roeßler und Tuch ausgestellt werden. Im Anschluß daran wird unter Leitung der graphischen Sammlung des Leipziger Museums als Ergänzung zur Veranstaltung des Künstlerbundes eine Ausstellung moderner Graphik Leipziger Künstler gezeigt werden.

Die Galerie **Alfred Flechtheim, Düsseldorf,** veranstaltete im Monat Juni eine umfassende, über 100 Nummern zählende Ausstellung des Lebenswerkes von **Ernst te Peerdt,** des jüngst in der Zeitschrift für bildende Kunst gewürdigten, jetzt 62 Jahre zählenden Düsseldorfer Malers.

1) S. Kunstchronik N. F. XXIV, Nr. 7.

Die Düsseldorfer Kunstsammlungen erwarben auf dieser Ausstellung »Der Negermönch« (1876), »Wildpark« (1890) und »Birkeninsel« (1889); das Kunstmuseum zu Essen die »Deutsche Landschaft« (1887); die Kunsthalle zu Hamburg »Das Salzachtal« (1887); das Museum zu Elberfeld »Bei Schwabing« (1890); das Museum zu Erfurt »Bei Pasing« (1890).

**Altona.** Als Teilbestand der von der Stadt Altona im Mai d. J. ins Leben gerufenen Gartenbau-Ausstellung wurde in der zweiten Junihälfte eine Sonderausstellung von Werken der Kunst und des Kunstgewerbes aus dem **Privatbesitz des Schleswig-Holsteinischen Uradels** eröffnet. Wie schon im Hinblick auf den kulturgeschichtlichen Rahmen dieser Veranstaltung nicht anders zu erwarten war, steht in dieser Sonderausstellung das stoffliche Interesse im Vordergrunde. Aber auch die rein künstlerischen Qualitäten der vornehmlich aus Familienbildnissen zusammengesetzten Gemäldeabteilung lohnen eine nähere Befreundung. Nicht so bald dürften sich so wie hier die in den beiden Herzogtümern im 18. Jahrhundert als Hausmaler der führenden Geschlechter meist beschäftigten Jens Juel, F. C. Gröger, Dom. v. d. Smissen, H. J. Aldenrath in gleicher Übersichtlichkeit wieder zusammenfinden. Keiner dieser Künstler wird außerhalb seiner engeren Heimat in wichtigeren Werken anzutreffen sein. Und doch entbehren sie, wie wir hier erfahren, nicht einer gewissen Bedeutung. Denn wenn wir uns auch einzelne der besonders hervortretenderen Persönlichkeiten unter den Dargestellten — wie z. B. die unglückliche Karoline Mathilde von Dänemark, die Geliebte Struensees, die Königin Anna von England, den Grafen Rantzau, Oberstatthalter der Herzogtümer, Frau v. Stein u. a. m. — in der Behandlung durch große Meister in mitteilsamerer Wiedergabe auf die Folgezeit übertragen denken können, so bietet die überaus gewissenhafte Hervorhebung aller Charakteristika und des zur Betonung von Zeit und Stellung Geforderten Ersatz für die mangelnde große Linie in der Auffassung.

Mit zu den in den Herzogtümern gern aufgesuchten Künstlern des 18. Jahrhunderts gehörte übrigens auch Angelika Kauffmann, der wir auf der Ausstellung in einer Venus-Allegorie und einem weiblichen Bildnis begegnen und von der wir bei dieser Gelegenheit zugleich erfahren, daß sie in umfassenderer Weise zur Ausmalung des durch seine regen geistigen Beziehungen zu dem Goetheschen Weimar als holsteinisches »Musenschloß« bezeichneten gräflich Schimmelmannschen Gutes Emkendorf herangezogen worden war.

Die Ausstellung enthält neben Gemälden und Plastiken u. a. auch eine größere Anzahl kostbarer Schaustücke aus der Glanzzeit altdeutscher Goldschmiedekunst, darunter einen dem Mathias Corvinus zugeschriebenen vergoldeten Silberbecher aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

*W.*

## SAMMLUNGEN

**Frankfurt am Main.** In der Kunstchronik vom 19. Juni berichtete ich in ausführlicherer Weise über einen Vertrag, den die Stadt Frankfurt mit dem Städelschen Kunstinstitut zu schließen beabsichtigte. Die Tatsache, daß dieser Vertrag inzwischen von den Stadtverordneten genehmigt worden ist, veranlaßt mich, kürzer noch einmal über ihn zu berichten. Der Vertrag, der für die weitere Entwicklung des Frankfurter Museumswesens von größter Wichtigkeit ist, setzt fest, daß das Städelsche Institut auf seine Kosten in direktem Anschluß an den jetzigen Bau einen Galerieneubau errichtet, dessen Verzinsungs- und Verwaltungskosten die Stadt trägt. Dieser Bau wird auf lange Zeit hinaus die Möglichkeit bieten, die Bilder der Städtischen Galerie, die bisher nur ganz unzureichend und in Teilen zur Schau gestellt werden konnten, in dem natürlichen Zusammenhang mit dem Bilderbestand des Städelschen Instituts auszustellen. Die einheitliche Ausstellung des ja seit Jahren einheitlich gesammelten Materials wird erst die wirkliche Bedeutung der beiden Frankfurter Sammlungen in richtiger Weise zeigen können. Die beabsichtigte Neuordnung bedeutet aber keinesfalls nur das Ende einer Kalamität, sondern vor allem den Anfang zu weiterer Entwicklung auf breiterer Basis. Es ist zu erwarten, daß mit dem Anbau, dessen Pläne längst fertig sind, bald begonnen wird. Denn das Interesse aller dringt auf die Beschleunigung des Baues, und dem Städelschen Institut muß besonders daran liegen, bis zu seinem hundertjährigen Jubiläum im Jahre 1916 die Neuordnung durchführen zu können. *A. W.*

In die **Kgl. Gemäldegalerie in Dresden** ging soeben — als Geschenk der Buchdruckerei der Wilhelm und Berta von Baensch-Stiftung, deren Überschüsse für Kunst, Wissenschaft und Technik bestimmt sind, das lebensgroße Bildnis des Dr. Conrad Fiedler von Hans v. Marées über. Bilder von Marées sind bekanntlich nicht häufig im Kunsthandel. Es ist daher ein besonderer Glücksfall, daß für die Dresdner Galerie — unter Hans Posses Leitung — bereits zwei Gemälde dieses einflußreichen deutschen Meisters erworben werden konnten, außer dem Bildnis Fiedlers das bereits früher genannte Selbstbildnis von 1872. Marées begann das Bildnis Fiedlers 1869 auf dessen Gut Crostewitz bei Leipzig, vollendete es aber erst 1871 in Berlin. Obwohl das Bild mit längeren Unterbrechungen gemalt ist, wirkt es durchaus einheitlich und vollendet. »In überzeugender Treue steht die Figur des Mannes mit dem feinen nervösen Gesicht und seinem Ausdruck einer großen Empfindsamkeit da, mit der eigentümlich scheuen und ungeschickten Körperhaltung, gemalt in einfachen und großen Flächen, deren ernste Färbung an die Bilder Courbets erinnert, während der breit zusammengestrichene Laubhintergrund an Bildnisse des Velazquez erinnert, deren Bekanntschaft Marées kurz vorher in Spanien gemacht hatte.« — Fiedlers Bildnis ist in der Abteilung der modernen Gemälde aufgehängt, zusammen mit einigen anderen neu erworbenen Gemälden, darunter drei Bildnissen von Ferdinand von Rayski, einer Landschaft von Wilhelm Trübner (Schloß Hemsbach mit den Kanonen) und dem meisterhaften Bildnis des Barons Berger von Max Liebermann. — Man sieht aus allen diesen Erwerbungen, mit welcher Tatkraft Direktor Posse daran geht, die Lücken der modernen Abteilung der Dresdner Galerie auszufüllen.

Von den Katalogen des **Kunstgeschichtlichen Museums der Universität Würzburg** ist als erster Band der Katalog der Gemälde und neueren Skulpturen, herausgegeben von Fritz Knapp, erschienen, mit 16 Abbildungen der wichtigsten Stücke und einem Anhang der Filialgemäldegalerie der Kgl. Neuen Pinakothek zu München. Den Katalog leitet Direktor Bulle mit einer Abhandlung zur Geschichte der Würzburger Sammlung ein.

**Ein Oldenburger Stadtmuseum.** Der hier kürzlich verstorbene Rentner Theodor Francksen hat seine beiden kunstvoll ausgestatteten Häuser mit allen Kunstschätzen der Stadt Oldenburg vermacht. Die Stadt gewinnt damit vor allem die ihr fehlende Sammlung heimischer Bildwerke. Sämtliche Oldenburger Künstler kommen mit ausgewählten Arbeiten hier zur Geltung; besonders sind die Gemälde Bernhard Winters zu erwähnen, die zugleich als Urkunden von Heimatssitten und bäuerlichem Leben gelten können. Daneben hat Francksen die altoldenburger Kunst gesammelt, die sich heute nicht mehr zusammenbringen läßt. Trotz

des Umfangs dieser Lokalsammlung bildet sie doch nur eine Abteilung des gesamten Besitzes. Als Kunstfreund hat Francksen die moderne und — in beschränktem Maße — alte Graphik gekauft, dazu eine gut gewählte Bibliothek zusammengetragen, im übrigen aber ein ganzes Haus mit alten Stilmöbeln, Stichen, Radierungen, Terrakotten, antiken Bronzen, Fayencen und Zinnsachen ausgestattet. Die ganze Schenkung stellt also das Haus eines Kunstfreundes dar. Wie weit eine Veränderung und Umstellung nötig wird, läßt sich noch nicht bestimmen. Immerhin wird die Oldenburgensiensammlung des Großherzogl. Kunstgewerbemuseums nach einer Richtung hin eine Einschränkung erfahren müssen, um Doppelerwerbungen zu vermeiden. Zur Verwaltung der städtischen Francksenstiftung sind 60000 Mark ausgesetzt. Erfreulicherweise hat Theodor Francksen auch für die Entwicklung des staatlichen Kunstbesitzes gesorgt, indem er dem Kunstgewerbemuseum 50000 Mark zu Ankäufen vermachte, dem Kunstverein 10000 Mark und für den Neubau einer Galerie 60000 Mark aussetzte. Die letztere Summe wird dem bereits geplanten Neubau sicherlich sehr förderlich sein und hoffentlich zu weiteren Stiftungen anregen.

## INSTITUTE

Im vergangenen Winter hat das **Kunsthistorische Institut der Universität Bonn** seine neuen Räume in dem Hofgartenflügel der Universität bezogen, der ursprünglich das Physikalische Institut barg. Es hat hier die Hälfte dieses Flügels eingenommen. Im Obergeschoß sind fünf große Räume in Verbindung mit einem mit den neuesten Projektionsapparaten und einem kostbaren Epidiaskop versehenen kunsthistorischen Hörsaal hierfür eingerichtet. Im Erdgeschoß ist der ganze Lichthof mit einer großen dreiteiligen Halle für eine Skulpturensammlung überbaut, an die sich der kunsthistorische Zeichensaal anschließt. Das Institut ist wohl das erste, das eine eigene größere Abguß- und Modellsammlung besitzt, die natürlich nach einem bestimmten, bei der Fülle des Materials beschränkten Programm angelegt ist.

Das Institut hat sich das Ziel gesetzt, einen Mittelpunkt für die kunstgeschichtliche Arbeit im preußischen Westen zu werden, in naturgemäßer Verbindung mit dem in Bonn befindlichen Denkmälerarchiv der Rheinprovinz, das in den zwei Jahrzehnten seines Bestehens auf über 27000 Blatt von Aufnahmen rheinischer Denkmäler angewachsen und in einem eigenen, von der Provinzialverwaltung errichteten Gebäude untergebracht ist. Gegenüber der etwas beschämenden Tatsache, daß die deutsche Kunstforschung auf italienischem Boden drei der italienischen Kunstgeschichte gewidmete Bibliotheken besitzt — die des Kunsthistorischen Instituts in Florenz, der kunstgeschichtlichen Abteilung des preußischen historischen Instituts in Rom und der Bibliotheca Hertziana in Rom — und daß auf deutschem Boden keine in ähnlicher Weise unmittelbar zugänglich und auf Systematik angelegte Sammlung der deutschen kunstwissenschaftlichen Literatur besteht, will das Kunstgeschichtliche Institut in Bonn speziell für die deutsche kunstwissenschaftliche Literatur eine Zentrale schaffen und hier möglichste Vollständigkeit anstreben, daneben für die der deutschen am nächsten verwandten französischen und niederländischen Kunst, des weiteren erst für die italienische, die englische, spanische, orientalische und asiatische Kunst. Eine besondere Abteilung für kirchliche Kunst soll von der altchristlichen Kunst ab die Hilfsmittel sowohl für die Denkmälerforschung wie für die literarische Forschung vereinigen. Natürlich kann die Büchersammlung nie entfernt mit der Bibliothèque d'art et d'archéologie des Herrn Doucet in Paris wetteifern, sie möchte nur für ein beschränktes Gebiet ähnliches anstreben.

Die Erreichung dieser besonderen Ziele ist mit den staatlichen und öffentlichen Mitteln trotz der von der Staatsregierung bei der Einrichtung des Instituts bewiesenen Freigebigkeit nicht möglich, so daß private Mittel in großem Umfang herangezogen werden mußten. Es ist durch den Direktor des Instituts, Geheimrat Professor Dr. Clemen, eine Vereinigung von Freunden des Kunsthistorischen Instituts ins Leben gerufen worden, die zumal aus den bekannten Freunden und Gönnern wissenschaftlicher und künstlerischer Bestrebungen am Rhein, in Essen, Köln, Düsseldorf, Bonn, Godesberg usw. besteht. Die Vereinigung hat sich schon im vergangenen Frühjahr konstituiert, für die Beschaffung des Grundstockes der Bibliothek sind zunächst drei Jahre in Aussicht genommen. Die ersten Anschaffungen haben der Bibliothek schon sehr erhebliche Bereicherung gebracht. Für das laufende Jahr stehen dem Institut 40000 Mark für Erwerbungen zur Verfügung. Die Bibliothek sucht sämtliche deutschen und österreichischen Kunsttopographien und Denkmälerveröffentlichungen, die sämtlichen kunsthistorischen, architektonischen und künstlerischen Zeitschriften, und für das deutsche Gebiet auch die Monographienliteratur tunlichst vollständig zu vereinigen. Schon heute übertrifft die Bibliothek sehr wesentlich die der übrigen deutschen und österreichischen Institute.

In Verbindung mit dem Kunsthistorischen Institut ist seit vorigem Winter ein Zeichenunterricht für die speziellen Zwecke der kunsthistorischen und archäologischen Studierenden eingerichtet, der Aktzeichnen, Übungen im Bewegungszeichnen, Gedächtniszeichnen und im architektonischen Aufnehmen bringt. Der Unterricht wird vorläufig durch einen Düsseldorfer Maler erteilt. Mit Rücksicht auf die bequeme Arbeitsgelegenheit in Bonn haben sich in diesem Sommer zwei auswärtige Privatdozenten nach Bonn umhabilitiert, Dr. Walter Bombe, bisher in Münster, und Dr. Wilhelm Worringer, bisher in Bern, so daß neben dem Leiter des Instituts als Ordinarius an Privatdozenten zurzeit fünf noch in Bonn tätig sein werden: Professor Firmenich-Richartz, Dr. Reiners, Dr. Wilhelm Neuß, der, in der katholisch-theologischen Fakultät habilitiert, über christliche Kunst liest, und die beiden neuen genannten Herren.

## STIFTUNGEN

* **Dresden.** Die Vergebung der **von Biel-Stiftung** steht in diesem Jahre der Kgl. Kunstakademie zu. Es stehen 3000 M. zur Verfügung. Die Stiftung hat den Zweck, die Freskomalerei zu heben. Kunstfreunde, die im Königreich Sachsen, im Großherzogtum Sachsen, in den thüringischen Herzogtümern, in den Herzogtümern Anhalt und Braunschweig oder endlich in den Fürstentümern Reuß ein Haus besitzen, worin sie einen Raum durch Freskomalerei geschmückt haben möchten, werden aufgefordert, sich spätestens bis Donnerstag den 1. Oktober dieses Jahres beim Akademischen Rate zu Dresden zu bewerben. Sie haben den Raum anzugeben, den sie geschmückt haben möchten, und auch den Gegenstand der Darstellung zu bestimmen.



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 41. 21. August 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

**Die nächste Nummer der Kunstchronik, Nr. 42, erscheint Mitte September**

## NEKROLOGE

Am 28. Juli starb zu Aibling in Oberbayern der Maler **Johann Sperl** im Alter von 74 Jahren. (Er war am 3. November 1840 in Buch bei Nürnberg geboren.) Sperl lebte im Bewußtsein der meisten fast nur als der Schatten seines größeren Freundes Leibl, dessen Bauerndasein er in Polling, Schondorf, Berbling, Kutterling und Aibling geteilt hat. Den meisten fällt, wenn man von Sperl spricht, wohl irgendeine Anekdote der Freundschaft ein, etwa jene Geschichte, die davon erzählt, wie Leibl sich die treue Neigung Sperls erwarb, indem er ihn einmal körperlich verteidigte. Die Einschätzung, die dabei für den Künstler Sperl übrig bleibt, ist im großen ganzen sicher zu bescheiden. Der innige Naturalismus Sperls ist in der Kunstgeschichte eine Erscheinung für sich. Es ist nicht damit getan, daß man die Abhängigkeit der Sperlschen Mikroskopie von Leibl einfach konstatiert. Sperl war mehr als die Tradition, die das Urteil über sein Talent bestimmt. Es wird sich eines Tages lohnen, das Eigene, im Grund wirklich Selbständige (wiewohl Begrenzte) der Anschauung Sperls in einem besonderen kleinen Buch darzustellen. Dies Buch würde weit mehr, als man denkt, ein besonderes Werk und eine eigene Persönlichkeit enthüllen. *H.*

## PERSONALIEN

**Die Änderung in der obersten Leitung der bayrischen Galerien.** Als vor drei Jahren Hugo von Tschudi starb, schuf das bayrische Kultusministerium einen wunderlichen Kompromiß. Es schuf einen Kompromiß, der im Prinzip gesehen unmöglich war — gleichsam ein Rückfall in das System der Kollegialregierungen des achtzehnten Jahrhunderts. Lediglich die Konzilianz und die Verständigkeit der beiden mit der Führung der Pinakothekgeschäfte betrauten Personen machte diesen im Prinzip unsympathischen Kompromiß zu einer praktischen Möglichkeit. Man berief an die Spitze der Pinakotheken einen Mann, der durch Arbeit unter Tschudi und durch enge persönliche Fühlung mit ihm mit den vortrefflichen Verwaltungs- und Sammlungsgrundsätzen dieses genialen Strategen des Galerienwesens vertraut war und als bevorzugter Schüler Tschudis die Traditionen des Verstorbenen am ehesten zu hüten berufen schien: Heinz Braune. Da Braune aber ein junger Mann — ein Dreißiger — war, gab das Ministerium ihm einen Mentor an die Seite, den Maler Toni Stadler. Die Lösung war, wie gesagt, als Prinzip eine Spitzfindigkeit; da aber die beiden Männer künstlerisch eines Sinnes waren und Stadler zumal die auch den neueren Dingen der Kunst zugekehrte Liberalität Braunes teilte, gestaltete sich ihre gemeinsame Wirksamkeit erfreulich. Die eigentliche Direktionsarbeit wurde dabei von Braune geleistet. Daß er würdig gewesen wäre, an Tschudis Stelle zu treten, zeigte sich alsbald. Tschudi hatte die alte Pinakothek organisiert, indem er ihre Bestände erstaunlich vermehrte, die Bespannungen sehr geschickt erneuerte und die Bilder in den veränderten Sälen neu hängte. Was Tschudi für die alte Pinakothek getan hatte, versuchte Braune für die neue. In der Tat machte er — wie ja im vorigen Herbst hier in einem besonderen Aufsatz auseinandergesetzt wurde — aus einer durch jahrzehntelange kümmerlichste Galeriepolitik verwahrlosten Provinzsammlung, wie die neue Pinakothek es war, in kürzester Zeit durch Veränderung der Räume, Ausscheidung etlicher Hunderte minderwertiger Bilder und verblüffende Vermehrung des Galeriematerials um entscheidende neue Bestände ein modernes internationales Museum ersten Ranges. Braune ging, soweit die Öffentlichkeit davon erfuhr, dabei sehr selbständig zu Werke — eine Tatsache, die den Verdruß bureaukratischer Instanzen erregt zu haben scheint. Nun las man in den Zeitungen des Juli, der Leiter der modernen Galerie in Wien, Dornhöffer, sei als Nachfolger Tschudis an die Spitze der bayrischen Galerien berufen. Diese Nachricht erweckte in sehr weiten Kreisen des kunstliebenden Publikums insofern ein peinliches Gefühl, als man erwartet hatte, Braune werde, nachdem er immerhin einen trotz Mängeln sehr stattlichen Beweis organisatorischer Initiative und weitschauenden künstlerischen Urteils erbracht hatte, in die volle Kompetenz Tschudis eingesetzt werden, sobald Stadler zurücktrete. Gewiß: juristisch-formell war Braunes Stellung ein Provisorium. Aber tatsächlich war sie längst mehr. Man pochte auf das Provisorium und suchte für die Leitung einen anderen Mann. Es ist bedauerlich, daß dies unter Umständen geschah, die diese Änderung als eine Zurücksetzung Braunes erscheinen lassen. Andererseits darf dies alles die Beobachter dieser Dinge nicht hindern, die Persönlichkeit des neuen Generaldirektors mit freundlichsten Gesinnungen zu begrüßen. Dornhöffer ist ohne Zweifel eine Kraft, der man die Leitung der Pinakotheken gern anvertraut weiß. Im ganzen dürfte seine Praxis reservierter sein als die Braunes. Aber auch sie wird nach aller Voraussicht eine tüchtige Praxis sein. Im übrigen wird man im Interesse der Sache erhoffen, daß sich eine gedeihliche Zusammenarbeit der beiden Herren, Dornhöffers und Braunes, ergeben möge. Und man wird zumal hoffen, daß Professor Braune seine Mitarbeit den Pinakotheken nicht entziehen möge. Man kann nicht zweifeln, daß von den Beteiligten alle persönlichen Gesichtspunkte ausgeschieden und daß von ihnen die sachlichen Interessen der Galerien aufs Beste gepflegt sein werden. *H.*

## AUSSTELLUNGEN

Der Kunstsalon **Gurlitt in Berlin** veranstaltet eine Ausstellung von Werken des Malers **Henri Matisse.** Es ist in kurzer Folge die dritte Ausstellung der Art, und diese Beharrlichkeit verdient besonderen Dank, da es sich noch darum handelt, in Berlin zu zeigen, daß dieser Künstler, der unter den Jüngeren in Paris ohne Frage der stärkste ist, ernsthafte Beachtung verdient. Man darf nicht vergessen, daß Matisse nun bald ein Fünfziger ist, daß er nicht mehr zu den allzu jugendlichen Draufgängern zählt, sondern eine ansehnliche Leistung aufzuweisen hat, die von einem ungewöhnlichen Kunstverstande Zeugnis ablegt. Das Problematische an seinen Werken tritt mehr und mehr zurück, je öfter man ihnen begegnet. Es bleibt der unmittelbare Genuß an den reifen Schöpfungen des Erben einer

abgeklärten malerischen Kultur. Und die Werke, in denen der Künstler selbst das Problem noch mehr stellt, als löst, an die so viele in Deutschland als seine offenkundigen Nachfolger anknüpften, treten zurück gegenüber den späteren und reiferen Schöpfungen, in denen Matisse seiner eigenen Vergangenheit und seinen Nachahmern, die sich an seine Methode halten, entwächst. Das beste Zeichen seiner Künstlerschaft ist es gerade, daß er an jede neue Aufgabe als ein Neuer heranzugehen vermag und weit davon entfernt ist, sich auf einen Stil festzulegen, den er selbst geschaffen hat.

Gurlitt zeigt dieses Mal im wesentlichen ältere Werke. Manchem werden sie bekannt sein, da sie der Sammlung Stein in Paris gehören, die von ihren Besitzern in so nachahmenswerter Weise allen Interessenten stets offen gehalten wird. Es war ein glücklicher Gedanke, diese Sammlung nach Berlin zu bringen, um sie hier zu zeigen, da die Werke von Matisse fast immer unmittelbar von der Staffelei in die Häuser meist eifersüchtiger Liebhaber verschwinden, und es darum schwer ist, eine Anschauung seiner Kunst zu vermitteln. Nachdem die Van Gogh-Ausstellung bei Cassirer geschlossen ist, bietet sich dem Kunstfreund in diesem Sommer also ein neuer Anziehungspunkt in dem Berliner Ausstellungswesen, das sonst nicht eben reich gewesen ist, und man muß hoffen, daß recht viele den Weg zu Gurlitt — und zu Matisse finden. *G.*

Von den diesjährigen **Sommerausstellungen in Wien** ist zweifellos die wichtigste in der Albertina zu sehen. Es handelt sich um eine recht beträchtliche Kollektion von technisch hochinteressanten Handzeichnungen Frank Brangwyns, die neuerworben wurden. Mit fabelhaftem Geschick entworfen, werden sie gewiß vielen Laien Freude bereiten, und es ist sehr wahrscheinlich, daß sie dem in zukünftigen Zeiten lebenden Kunsthistoriker unseres Jahrhunderts ein wertvolles Material abgeben werden. — Die Sezession füllen wieder Bilder von bedauerlich langweiligem Mittelmaß, denen oft ein gewisses Können nicht abgesprochen werden kann, in denen aber nicht ein bedeutenderes Talent, nicht ein neuer selbständiger Wille zum Ausdruck gelangt. Es erscheint von geringem Wert, durch Aufzählung der Arbeiten von malerischem Geschick diejenigen zu brandmarken, die nicht einmal das Niveau des bescheidenen Mittelmaßes erreichten. Viel trauriger erscheint es, daß eine in den Gartenbausälen abgehaltene Wiener Messe so jeden künstlerischen Empfindens bar ausgestattet wurde, daß nicht ein dekorativ-architektonischer Gedanke sich in der Anordnung der einzelnen Verkaufsläden geltend macht, kurz, daß von den Ideen, die der Werkbund verbreitet, auch nicht eine in diese Wiener Kaufmannskreise gedrungen zu sein scheint. Die Münchener Gewerbeschau 1912 war gewiß kein in jeder Hinsicht gelungenes Werk, aber zu ihr verhält sich diese Wiener Messe wie das Messelsche Warenhaus zu einer Jahrmarktsbude in einer sudetischen Provinzstadt. *L. v. B.*

**München.** Am Samstag vor Pfingsten hat die **Neue Münchner Sezession** ihre erste Ausstellung eröffnet. Die Räume der künstlichen Eisbahn an der Galeriestraße sind in wenigen Wochen für die Zwecke der Ausstellung adaptiert worden. Durch die Einbauung von Holzwänden hat man fünf Säle gewonnen. Die Wandbespannungen (in Rupfen) sind mit einem neutralen Grau gestrichen, die Böden mit Kokosteppichen belegt worden; das durch weißen Mull leicht gedämpfte Oberlicht ist ganz vorzüglich. Kurz: der Apparat ist ideal. Man hat ganz ausgezeichnet gehängt. Das Prinzip der Symmetrie wurde — im Fall einer vorübergehenden Ausstellung aktueller und stark divergierender Sonderqualitäten mit Recht — abgelehnt; man hängte in sehr überlegter Arbeit nach Kontrasten und Nuancen und gab dem Ausstellungsbild mit sehr feinem Geschmack den Charakter einer ruhigen und gewählten Improvisation. Dies alles ist mustergültig. In der Raumgestaltung hatte man die Hilfe des Architekten Sattler. In der Hängung waren wohl vorzugsweise die Direktiven Weisgerbers maßgebend. Man hat auch einige Räume für Graphik und Kleinplastik gewonnen, die allerdings nicht so befriedigend sind wie die Haupträume, da die gegebenen, hier ungünstigeren Raum- und Lichtverhältnisse nicht wesentlich gebessert werden konnten.

Das Material der Ausstellung ist im Ganzen — zumal für München — hocherfreulich. Man hat in der Tat eine Eliteausstellung zustande gebracht, wie sie in München seit vielen Jahren nicht mehr erlebt worden ist. Ohne Frage: es sind im Material auch Fehler gemacht worden. Aber die Anzahl der Bilder, die fehlen sollten, ist nicht so bedeutend, daß man von einer empfindlichen Störung des qualifizierten Totalcharakters sprechen könnte. Unleidlich schwach erscheinen mir die beiden Plastiken von Gerstel; weiter die beiden Tafeln von Jan Bloé Niestlé, von dem man schon viel bessere Sachen sah; unbegreiflich erscheint die Aufnahme von zwei Arbeiten Altherrs und von zwei Arbeiten Oskar Hermanns und die Aufnahme eines ganz indifferenten Bildnisses von Gertrud Weber; das Selbstporträt des neuerdings in München öfter genannten Oskar Coester ist ziemlich fatal, und die Landschaften Siecks, denen man selbstverständlich eine liebenswürdige Qualität nicht absprechen wird, erscheinen in dieser doch von einem neuen Geist bewegten Ausstellung absonderlich fremd, um nicht zu sagen verspätet. Auch läßt sich wohl nicht leugnen, daß das Prinzip der Selbstjurierung der Mitglieder und der meisten Gäste in vereinzelten Fällen nicht das Beste gebracht hat. So erscheint es zum Beispiel unverständlich, daß Edwin Scharff, der einen großen weiblichen Torso von unbezweifelbarer Schönheit ausstellt, nicht die Selbstkritik besaß, auf die reichlich manierierten kleineren Figuren, auf eine belanglose Skizze (drei Frauen) und eine nichtssagende Radierung des Titels »Vision« zu verzichten; seine Begabung wäre mit dem weiblichen Torso sehr überzeugend vertreten gewesen, wenn der große männliche Akt, der unlängst bei Caspari zu sehen war und der zu den vorzüglichsten Leistungen der jüngeren deutschen Plastik gehört, nicht mehr gebracht werden konnte. Auch bei einigen anderen hätte man eine straffere Selbstkritik gewünscht, zum Beispiel bei Beckmann, der niemals eine so rohe, nachlässige Arbeit wie die Dame in Blau, die man dort sieht, hätte schicken dürfen. Karl Arnold präsentiert sich für mein Gefühl nicht so gut, wie er es könnte. Er wird in der Regel einseitig nach seinen bekannten illustrativen Arbeiten beurteilt; ich hätte gewünscht, daß er bei dieser Gelegenheit mit einigen der größeren und sehr achtbaren Arbeiten hervorgetreten wäre, die von ihm existieren. So findet man sich zu manchem Einwand gestimmt. Allein: selbst dann, wenn man zwei große Bilder des Eingangssaals, eine restlos von Talent verlassene Aktkomposition des seit seinem Tod modisch überschätzten Brühlmann und eine reichlich akademische Aktkomposition Erbslöhs — von dem viel schönere Dinge existieren — noch abzieht, bleibt der Gesamteindruck immer der einer zuverlässigen Qualität, wie man sie sonst in München schlechthin nirgends findet.

Als die bedeutendste Arbeit der Ausstellung erscheint mir das große Bild, das Kokoschka geschickt hat. Es hat den Namen »Windsbraut«. Ein Mann und eine Frau schwimmen delirierend, in enger Verkettung in einer taumelnden Flut ekstatischer Farben. Das Visionäre in der neuen Malerei wurde — so scheint mir — selten mit

dieser überzeugenden Energie der Anschauung und — wohlgemerkt — der Exekutive ausgesprochen. So starke Vorbehalte man gegenüber Kokoschka machen muß: vor diesem Bild glaubt man. Hier ist etwas Zwingendes getan. Man kann sich kaum denken, daß man zu diesem Bild je mit dem Gefühl zurückkehren werde, es wirke durch den tollen äußeren Aufwand. Neben diesem Bild ist mir die jüngste Arbeit Weisgerbers — »Vorstadthäuser« — das werteste. Der Eindruck ist hier ganz anders, aber vielleicht auf die Dauer nicht minder intensiv. Dies Bild wirkt, wenn man von Kokoschka kommt, zwar ganz gewiß nicht unvital, aber äußerst distinguiert, höchst besonnen. Kokoschka ist eruptiv bis zur Schamlosigkeit, Weisgerber ist kultiviert bis zur extremsten Ruhe formaler Weltbetrachtung. Der Künstler hat sehr gewonnen. Man konnte vor einiger Zeit etwas irre werden; sein Hang nach Vergeistigung der Malerei brachte ihn dahin, daß er die malerische Form bis zur Gebrechlichkeit verdünnte; es kam eine Note von Spiritualismus in seine Malerei, die ihr — wenigstens in solcher Gestalt — wesensfremd blieb. Nun hat sich Anschauung und materielle Malerei erfreulich konsolidiert, und der sehr schöne Absalom hängt neben diesem gefestigten, in aller Festigung sehr metaphysischen Bild wie das Werk einer minder sicheren und etwas preziösen Begabung.

Auch die plastische Abteilung hat Werke, die den Stempel des künstlerisch sehr Bedeutenden tragen. Ich nenne die wundervolle Büste, die Bleeker von seiner Frau gemacht hat, weiter eine Büste Ackerbergs von Bleeker und eine Königsbüste Bleekers von nobler Größe.

Caspar fixiert sich immer intensiver in der Anschauung, die wir kennen; seine Gattin schien mir diesmal etwas von der blühenden Fülle ihres malerischen — im alten Sinn malerischen — Vermögens eingebüßt zu haben, ohne indes schon der stärker geistigen Anschauung ihres Gatten nahe zu sein. Zum Schönsten in dieser Ausstellung gehören Caspars farbige Zeichnungen. Püttner entwickelt aus seiner Art immer bestimmtere und reichere Dinge; von den vier Arbeiten, die er ausstellt, ist jede ausgezeichnet. Sein malerisches Abstraktionsvermögen wächst immer mehr über das Materielle, auch über das Nurmaterielle der Malerei, hinaus. Von Feldbauer gilt im ganzen dasselbe. Seine Komposition »Überfallene Amazonen« scheint mir allerdings sehr unglücklich; weder farbig, noch malerisch, noch kompositionell ist sie angenehm. Aber ein Kopf und ein Akt (in einem Oval) gehören zum Besten, was er je gemalt hat. Das Oval hat nahezu den Zauber einer Rokokomalerei.

Ich erinnere mich nicht, von Heß je so gute Sachen gesehen zu haben, wie die drei Arbeiten, die in der Neuen Sezession zu sehen sind. Die Aufgaben haben sich für ihn als malerische Probleme und auch als Angelegenheiten einer vertieften künstlerischen Gesinnung viel bedeutender gestaltet. Von Jagerspacher ist hier unlängst ausführlich gesprochen worden. Er ist diesmal besonders durch eine neue Auferstehung trefflich repräsentiert. Lichtenberger stellt zwei Zirkusszenen aus, die ihn auf der Höhe seines vornehmen und außerordentlich sicheren Talentes zeigen. Unold hat ein sehr gutes Damenbildnis geschickt: eine entschlossene Malerei verbindet sich mit einer psychologisch sehr feinen und kompositionell sehr raffinierten Bilddisposition. Dies Bild erscheint mir wesentlicher als die beiden anderen Arbeiten: eine südfranzösische Kneipe und das Bild eines Chemikers, das übrigens in einem Arrangement von Flaschen sehr ausgewogene Stilleben besitzt. Schinnerer, der ausgezeichnete Graphiker, beteiligt sich auch mit zwei großen malerisch-visionären Kompositionen, die mir persönlich sehr problematisch sind. Von Schülein ist wohl insbesondere eine voll empfundene und voll gemalte Ansicht der Münchener Leopoldstraße zu nennen. Kopp strebt aus seiner Pleinairperiode, die uns in der Sezession wiederholt sehr gute Proben gab, heraus und idealischen Kompositionen zu, mit zunehmendem Erfolg, ohne in den malerischen Qualitäten zu verarmen. Genin ist mit einer figürlichen Komposition vertreten, die mir viele seiner neueren Arbeiten zu übertreffen scheint; unter den Arbeiten Steins ist wohl ein Damenbildnis (Frau D.) die gelungenste; Nowak wird durch einige Dinge seines anmutigen Talents sehr angenehm repräsentiert. Kanoldt und Jawlensky stellen sich besonders gut dar: beide haben an Subtilität gewonnen, ohne darum im Prinzipiellen ihrer Anschauung irgendwie schwächer zu werden. Zu den Köstlichkeiten der Ausstellung zähle ich schließlich die Aquarelle von Paul Klee, die das Ergebnis einer afrikanischen Reise sind. Wirklichkeiten werden musikalisch-chaotisch; aber der Zusammenbruch ihrer Äußerlichkeit bedeutet — wie in der Musik — den Aufbau ihrer extremsten imaginären Werte zu einer unvergleichlich geistigen Bilderscheinung. Ich bekenne, daß mir diese kleinen Dinge mitunter alles in dieser Ausstellung zu überragen scheinen. Es sind die Empfindungen einer Sekunde, die mich so führen; sie lassen sich nicht kontrollieren und halten darum nicht an — aber sie sind dagewesen. Von Klee aus bedauert man, daß Marc und Kandinsky die Teilnahme an der Neuen Sezession geweigert haben. Ihre Arbeiten wären hier wahrlich nicht in einer schlechten Umgebung gewesen.

Es ist unmöglich, hier von allen Gästen mit der Ausführlichkeit zu sprechen, mit denen von den Mitgliedern und etwa von Kokoschka die Rede war. Es mag genügen, wenn die wichtigsten Namen genannt sind. An der Spitze ist wohl Purrmann zu nennen, der einige Bilder von äußerster psychischer und sinnlicher Durchbildung des Farbenerlebnisses geschickt hat. Ich nenne weiter Pascin, der außer einigen sehr guten, aber nicht überraschenden Dingen einen Entwurf zu einer Salomekomposition geschickt hat: eine Bagatelle von dem Reiz einer Dixhuitièmearbeit. Ich nenne weiter Bangerter, von dem eine in der grotesken Komik ihres Motivs malerisch und geistig sehr ernste Arbeit zu sehen ist (»Quartierfrau«); dann Heckendorf, den verstorbenen Prager Eugen Kahler, der mit zwei prachtvollen Arbeiten vertreten ist, Moll, der sehr gewonnen hat, Rösler, Meidner, Pechstein, Nolde, Levy, Grete Pohl, von der man ein überaus zartes und vornehmes Frauenbildnis findet.

Die Ausstellung erfreut sich in München eines lebhaften Interesses. Mit Recht. Hier mag noch der Wunsch ausgesprochen sein, daß die Neue Münchner Sezession — die Korporation und der Einzelne — künftig noch rigoroser zu Werke gehen möge und daß sie die Lücken in ihren Reihen schließe: man hat eine Anzahl zweifellos hochbegabter junger Münchner Künstler — die manchen in die Neue Sezession Aufgenommenen an künstlerischer Bedeutung erheblich überragen — bisher übersehen. Es mag auch der Wunsch ausgesprochen werden, daß die Neue Sezession es als ihre Mission fühlen möge, ihren Rahmen künftig international zu spannen und in München nicht nur ein auserlesenes Bild junger deutscher, sondern auch ein auserlesenes Gesamtbild junger europäischer Kunst zu geben. Purrmann, Levy, Moll deuten zwar Französisches an — etwa Matisse. Meidner gibt beachtenswerte Versuche in futuristischer Richtung. Aber wir bedürfen in München dringend einer umfassenden Orientierung über das Europäische. Wenn die Neue Sezession dieser Aufgabe entgegenwächst, wird sie sich doppelten Dank erwerben. Aber auch heute schon darf sie des Dankes und der guten Wünsche aller derjenigen gewiß sein, in denen die Impulse der Zeit leben. *Wilhelm Hausenstein.*

**Von der Lyoner Ausstellung.** Die Stadt Lyon mit ihrem rührigen Bürgermeister Edouard Herriot an der Spitze hat dartun wollen, daß in der französischen Provinz Ausstellungen von mehr als lokalem Interesse möglich sind. Zum großen Teil ist es ihr auch geglückt. Man hat von vornherein darauf verzichtet, Paris auch hierin wie in so vielen anderen Dingen nachzuäffen, eine Weltausstellung en miniature zu veranstalten. Das Programm war ein umgrenztes: eine Städteausstellung sollte gezeigt werden, d. h. alles, was zum Komfort, zur Bildung, zum Genuß, kurz zum Wohlbefinden des Bürgers notwendig ist. Herriot, einer der wenigen Franzosen, die für deutsches Wesen Verständnis haben und sich nicht in falschem Nationalstolz vor seinen Errungenschaften verschließen, hatte sich manche Anregung aus Deutschland, von den Ausstellungen in Dresden und Düsseldorf geholt. Kein Wunder daher, daß Deutschland unter den Fremden wie Einheimischen, durch seine Schau über moderne hygienische Einrichtungen, Hospitalbauten, Straßendurchbrüche, sanitäre Kontrollmittel, am meisten beim Thema blieb.

Die Lyoner selbst hatten nichts Eindrucksvolleres zu zeigen als ihre Seidenindustrie. Man sah nicht nur die ewig alten Motive wiederholt, sondern auch einen kraftvollen Vormarsch mit den Modernen. Seide ist ein gestaltungsfähiges Material. Es kann Träger zartester Nuancen und heftigster Kontraste, energischster Zeichnung und verblasenster Musterung sein. Es schmiegt sich den verschiedenartigsten Stiltendenzen an. Wie oft ist die Seide geradezu der Probierstein für eine neue Stilart geworden!

Der Schrecken aller Ausstellungen für den Kunstfreund ist von jeher ihre Konditorarchitektur, die nur zum Teil durch die Eile des Bauens und ihren ephemeren Zweck entschuldigt ist. In Lyon ist man besser dran. Hier wurden nicht die Gebäulichkeiten für die Ausstellung errichtet, sondern umgekehrt: sie haben die Ausstellung hervorgerufen. 1906 war auf dem großen freien Gelände am Zusammenfluß der Rhone und der Saône der Bau eines riesigen Schlachthauskomplexes begonnen worden. Als er sich dem Ende zuneigte, kam man auf den Gedanken, die Hallen und Häuser vor ihrer den materiellsten Dingen dienenden Verwendung durch eine Schau über ideelle Güter einzuweihen. Durch Herriots tatkräftiges Vorgehen wurde der Gedanke zur Tat.

Die Gebäude bestehen fast nur aus Zement, Eisen und Glas und zeigen, wenn auch keine überraschend neue Lösung, ein tüchtiges modernes Empfinden. Ihr Erbauer ist der Lyoner Architekt Tony Garnier. Am imposantesten ist die große Viehmarkthalle, die jetzt der Ausstellung der Maschinen und modernen Vehikel dient. Das Dach, auf zwanzig eisernen Trägern ruhend, treppenförmig aufgebaut, ist fast bis auf die Erde heruntergezogen. Trotz der bedeutenden Größenverhältnisse — die Länge beträgt 220 m, die Breite 80 m, die höchste Höhe 21 m — macht die Halle einen gedrückten Eindruck; sie wirkt mehr wie ein Zelt als wie ein monumentales Gebäude. Man fühlt sich darin umwickelt; man steht auf einem Dachboden, nicht auf fester Erde.

Der deutsche Ausstellungspavillon von Fritz Voggenberger aus Frankfurt a. M. hat den großzügigen Aufbau der modernen deutschen Ausstellungsarchitektur. Die breiten Flügel mit einem überkuppelten Säulenrundbau in der Mitte geben den Eindruck von Kraft und Würde, mögen auch Einzelheiten wie die Kapitelle mit den allegorischen Arbeiterköpfen störend auffallen.

Braucht der Bürger zu seinem Wohlbefinden auch die bildende und dekorative Kunst? Die Frage ist nach dem, was auf der Lyoner Ausstellung zu sehen ist, nicht ohne weiteres zu bejahen.

Der französische Staat hat selbst ausgestellt: Möbel und kostbare Seidenbespannungen, die er noch aus der Zeit des Kaiser- und Königreichs aufbewahrt. Der Reichtum des Materials steht meist über seinem Kunstwert. Lyon scheint von altersher der Prunkfabrikant des Staates gewesen zu sein. Das Schlafzimmer Napoleons aus den Tuilerien ist verhältnismäßig noch einfach. Überladen bereits wirkt der Salon der Kaiserin Josephine in Blau und Silber aus St. Cloud. Die Seidenstoffe sehen aus wie neu. In der Tat sind sie nie benutzt worden. Der Fabrikant konnte nicht gleichen Schritt halten mit der Geschichte. Ludwig XVIII. kokettierte gern mit seiner Einfachheit. Sein hier ausgestelltes Schlafzimmer zeugt indessen von einer Vorliebe für pfundschweren Luxus, wie man ihn von den bayrischen Königsschlössern her kennt.

Eine historische Ausstellung Lyoner Kunst und eine umfassende moderne Kunstschau, die sogar die dekorative Kunst umfaßt, schließen sich an. Weder hier noch dort lassen sich Entdeckungen machen. In der Lyoner Retrospektive ist eine Dynastie Bidault bemerkbar; sie haben alle ihre Anregungen aus Paris empfangen. Die bekanntesten Lyoner Künstler Hippolyte Flandrin und Puvis de Chavannes sind hier nicht vertreten.

Die moderne Kunstausstellung hat wohl zum Wahlspruch gehabt: Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen. Akademiker wie Humbert, Bonnat, Ferrier findet man hier friedlich zusammen mit Roll, Renoir und Monet. (Cézanne fehlt!) An Marval, Jules Flandrin vorbei gelangt man zu Matisse, Marquet, van Dongen. Ein Saal mit Bildern von Picasso, Derain, Marie Laurencin, den Kubisten und Orphisten macht den Beschluß. Ob sich der Besucher an so vielerlei Gerichten nicht den Magen verderben wird? Das ist das Provinziale an dieser Ausstellung, daß man glaubt, ein vorurteilsloser Geschmack sei noch — Geschmack. Man weiß nicht recht, hängen die braven Akademiker oder die Indépendants da als Vogelscheuchen der Kunst? Und wie die Bilder von Bonnard, Renoir, wie die »Kathedralen« von Monet, die Farbenträume von Odilon Redon hier entwurzelt erscheinen! Es ist, als müßte man feindlichen Blicken ausweichen, um zu den Werken zu gelangen, die man allein einer rückwärts- oder vorwärtsschauenden Kunstausstellung für würdig hält.

Die meisten Bilder und Plastiken sind bereits von Paris her bekannt. Immerhin erhält manches Werk infolge günstigen Lichtes oder anderer Umgebung eine neue Betonung wie »Die Kuh und das Mädchen« von Roger de la Fresnaye, der wohl unter den Jüngeren das Problem einer neuen Raumgestaltung mit der größten plastischen Darstellungsfähigkeit zu lösen versucht.

Eine Weile sinnt man vor den beiden farbigen Gipsfiguren von André Verdilhan »Der Trommler« und »Die Provenzalin in der Kirche«. In ihrem Streben nach Wahrheit, nach Übereinstimmung mit der Natur streifen sie fast das Panoptikum, aber sie bleiben im Bereich der Kunst, weil die Kraft der Gestaltung sie über die bloße Nachahmung erhebt, weil bei Verdilhans Schaffen der Instinkt und nicht der berechnende Verstand das Primäre ist.

Das moderne Kunstgewerbe ist durch Lyoner und Pariser Künstler vertreten. Auch hier zeigt sich Lyon im Schlepptau der Hauptstadt. Mare, Follot, Dufresne, Groult zeigen Zimmereinrichtungen, die bereits vom Pariser Herbstsalon her bekannt sind. Nathan schließt sich ihnen als ein neues Talent an. Auch hier ist die Diskrepanz innerhalb der Aussteller außerordentlich groß. Wie kläglich wirkt neben den zuvor genannten Modernen bei all ihrem Überschwang die Ausstellung der staatlichen Porzellanmanufaktur von Sèvres! Immer dieselben larmoyanten Figuren, dieselben konventionellen, süßlichen Gebärden! Moderner,

kraftvoller tritt die Gobelinmanufaktur auf, dessen tüchtiger Leiter Geoffroy auch »unoffiziellen« Künstlern Aufträge gibt. Man sieht Webereien nach Kartons von Monet, von Chéret, Odilon Redon. Die umfänglichste Leistung ist der Salon der vier Jahreszeiten von Chéret. Aber Möbel und Gobelinüberzug finden sich nicht zusammen in einem einheitlichen Stilgefühl, wie bei Salonmöbeln des 18. Jahrhunderts. Der Künstler der Stoffe ist zu frei, der der Möbel, in alten Stilarten befangen, zu unfrei. Der Bürger in Frankreich muß wohl noch eine Weile zuschauen, bis diese Seite des Städte- und Wohnungswesens in modernem Sinn auf befriedigende Weise gelöst wird. *Albert Dreyfus.*

**London.** Unter dem Patronate der Komtesse de Greffulhe und eines einflußreichen französisch-englischen Komitees ist in Grosvenor House, dem Londoner Palaste des Herzogs von Westminster, eine herrliche **Ausstellung französischer Gemälde aus dem 19. Jahrhundert,** meist aus Pariser Privatbesitz, eröffnet worden. Obgleich der Katalog von einer Ausstellung »zeitgenössischer dekorativer Kunst« spricht, ist diese Bezeichnung kaum den Tatsachen entsprechend, da mit wenigen Ausnahmen die Gemälde weder zeitgenössisch, noch dekorativ im beschränkten Sinne des Wortes sind. Richtiger wäre es von einer Ausstellung der französischen Impressionisten, ihrer Vorläufer und ihres Einflußkreises zu sprechen. Monet, Manet, Sisley, Pissarro, Renoir und Degas sind glänzend und mit zahlreichen Werken vertreten. Neben ihnen sieht man einige Stücke der wichtigsten Meister aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts — zwei herrliche Bildnisse von Ingres, die »Ermordung des Bischofs von Liège« und die »Entführung eines jungen Mädchens« von Delacroix, je ein charakteristisches Gemälde von Courbet und Daumier, und ein halbes Dutzend Frühwerke des Corot, die eine in England wenig bekannte Phase seiner Kunst illustrieren. In einer scharf in der Manier des Canaletto dargestellten Ansicht von Venedig ist der spätere Meister der lyrischen Landschaft sicher nicht zu erkennen. Außerdem sind da noch einige ausgewählt schöne Werke von Gauguin, Cézanne und Van Gogh, von Mary Cassatt, Jongkind, Guillaumin, Monticelli, Berthe Morisot und Toulouse-Lautrec und vor allen Dingen eine Auswahl von Werken des Meisters Auguste Rodin, wie sie bisher in England noch nie zu sehen gewesen. Sechzehn Stücke stammen aus dem Musée Rodin und sechs aus Privatbesitz, unter letzteren eine erst im vergangenen Jahre ausgeführte Marmorbüste des amerikanischen Eisenbahnkönigs Harriman, von welcher zu ersehen ist, daß Rodin trotz seines hohen Alters noch auf dem Höhepunkte seiner Kraft steht.

## SAMMLUNGEN

* **Dresdner Galerie.** Dem amtlichen Bericht über die Dresdner Galerie im Jahre 1913 entnehmen wir folgende Angaben: Erworben wurde Ferdinand von Rayskis lebensgroßes Bildnis des Domherrn v. Schröter, ein Hauptwerk des sächsischen Malers aus dem Jahre 1843, sowie Max Liebermanns Sommerabend an der Alster in Hamburg von 1910. In der Galerie wurde als Gegenstück zur Büste Karl Wörmanns eine Bronzebüste des ehemaligen Direktors Julius Schnorr von Carolsfeld nach dem Donndorfschen Original aufgestellt. In die Galeriekommission, die u. a. über die Galerieankäufe zu beraten hat, wurden gewählt der Maler Prof. Robert Sterl und der bekannte Blasewitzer Kunstsammler Oskar Schmitz. (Die Wahl der beiden Herren, die zur Verjüngung der Kommission beiträgt, ist als sehr günstig zu bezeichnen. Man darf von Herrn Schmitz ein kräftiges Vorgehen zugunsten einer wirklichen Modernisierung der Galerie in ihrem jüngsten Teile erwarten.) Der Besuch der Galerie war günstig: ein Mehr oder Minder hängt von dem besseren oder geringeren Fremdenverkehr ab. Im Jahre der internationalen Hygiene-Ausstellung 1911 wurde an Eintrittsgeld 36323 M. 50 Pf. erzielt, im Jahre 1912 ohne Ausstellung in Dresden nur 23877 M. 50 Pf., im Jahre 1913 (Leipziger Baufachausstellung und großes Turnfest in Leipzig): 27096 M. 50 Pf. (Es wird nur an drei Tagen in der Woche Eintrittsgeld erhoben). Der Verkauf von Postkarten nach Gemälden hat sich als sehr einträglich erwiesen: es wurden 44927 Stück einfarbige und 79404 mehrfarbige Postkarten verkauft; der Reinertrag für die Galerie betrug 8201 M. 65 Pf. Kopiert wurden 356 Gemälde von 68 Malern und 38 Malerinnen (davon 39 als Miniaturen). Ausstellungen wurden vier beschickt: die Jahrhundert-Ausstellung in Breslau (1 Bild), die Berliner Kunstausstellung und zwar die rückschauende Ausstellung zum 25jährigen Jubiläum des Kaisers (8 Bilder), die Anton Graff-Ausstellung in Dresden (5 Bilder), die Ausstellung frühniederländischer Mal- und Bildhauerkunst in Utrecht (1 Bild). Zur Ausschmückung von Foyers und Logen im neuen Schauspielhaus wurden 8 Bilder hergeliehen. Wieder eingezogen wurden die Bilder, die zum Schmuck der Aula der Kgl. Kunstakademie in Dresden hergeliehen worden waren, und zwar weil dort das Bild Nr. 1598, Bildnis einer alten Frau, angeblich von van der Helst, gestohlen worden ist, ohne daß man es bisher wiedererlangen konnte. Die Ausstellung ausgeschiedener Gemälde der Galerie im alten Landhaus zu Dresden wurde schwach besucht (nur von 772 Personen). Die innere Umgestaltung der Galerie ist fortgesetzt worden. In Angriff genommen wurde der östliche Zwingerpavillon, der von den häßlichen späteren Einbauten befreit und wieder in seine ursprüngliche Form, die ihr Pöppelmann gab, versetzt werden soll. Hier werden die Werke deutscher Malerei Platz finden. Die Umgestaltung der Galerie dürfte alsdann vorläufig abgeschlossen sein, da die Weiterarbeit von der Entfernung der modernen Gemälde aus dem zweiten Obergeschoß des Semperschen Baus abhängt. Mit dem Bau der modernen Galerie nach dem Plane des Architekten Oskar Kramer aber wird eben jetzt erst begonnen.

**London.** Das Ergebnis der im vorigen Winter in der **Grosvenor Galerie** abgehaltenen National Loan Exhibition hat die Organisatoren dieser Ausstellung befähigt, acht Werke, darunter einige von großer Bedeutung, zum Zwecke der Schenkung an die Tate-Galerie anzukaufen, ohne die zu ihrer Verfügung stehende Summe zu erschöpfen. Das wichtigste unter diesen acht Bildern ist John Laverys »Anna Pavlova — La Mort du Cygne«, ein großes fast farblos graues Bildnis der berühmten russischen Tänzerin in der Glanznummer ihres Programmes. Lavery ist bisher in der sog. »National-Galerie britischer Kunst« nicht vertreten. Dasselbe bezieht sich auf den genialen Iren William Orpen, dessen »Angler« gleichfalls einen Teil des Ankaufs bildet. Die übrigen sechs Werke sind: »Avignon« von Oliver Hall; »Kew Bridge« von H. Muhrman; Männerbildnis von A. Mc Evoy; »Esel und Drachen« von W. W. Russell; »Ma Fi Gyaw: Eine Tänzerin« von G. F. Kelly; und ein Fächer von Mary Davis. Es ist nun die Frage, ob die für die Leitung der Tate-Galerie verantwortlichen Herren die Gabe zu akzeptieren geruhen werden. Im allgemeinen sind sie sehr für akademische Kunst voreingenommen und haben auch schon wiederholt den Bildern von sehr bedeutenden unabhängigen Künstlern den Eintritt verweigert.

## FORSCHUNGEN

**Drei frühe Werke von Ferdinand Bol.** Es ist eine schwierige Aufgabe, Bols frühe Arbeiten aus den mit Unrecht Rembrandt zugeschriebenen Bildern »herauszu-



Bol, Frühes Selbstbildnis. Sammlung Taft



Bol oder nach ihm, Frühes Selbstbildnis. Museum Braunschweig

schälen«. Ich glaube einen sehr deutlichen Beweis gefunden zu haben für meine Behauptung, daß das angebliche frühe Selbstbildnis der Braunschweiger Galerie nie und nimmer ein Rembrandt, viel weniger sein Porträt ist. Wahrscheinlich ist es ein frühes Selbstporträt von Bol, der sich selbst fast ebenso oft ausporträtiert hat wie sein berühmter Lehrer. Bei einem Besuche der prachtvollen Taftschen Sammlung in Cincinnati fiel mir ein sehr rembrandtartiges Bildnis eines jungen Mannes auf. In Rembrandts Weise gemalt, ist die Beleuchtung des interessanten Kopfes durchaus in dessen Geist durchgeführt, mit einem feinen Helldunkel. Es ist genau derselbe Kopf als das Braunschweiger Porträt, aber ohne Hände und Beiwerk; dagegen feiner in der Ausführung und auch durchgeistigter im Ausdruck.

Beide Bilder sind unbezeichnet. Bode soll das Taftsche Bild auch für einen Bol erklärt haben, der »fast wie ein Rembrandt aussähe«.

Herr Taft hatte die Güte, mir eine Photographie zu schicken, wobei mir die ungeheure Ähnlichkeit mit dem sogenannten Rembrandt in Braunschweig sofort auffiel. Der letztere fällt aber so stark ab, daß ich an eine freie Kopie gedacht habe. Dieses ist aber nur eine sehr schwache Hypothese. Bol hatte nämlich einen Schüler, der wahrscheinlich seine Bilder kopierte, gerade so, wie er selbst schon früh Rembrandts Flora kopierte. Jedenfalls malte er für ihn, und als er fortgezogen war 1662, forderte Bol Bezahlung für Bilder, die er nicht für ihn fertig gemalt hatte. Der Schüler hieß Frans van Ommeren[1]).

Daß man in dem Braunschweiger Kopf jemals eine Ähnlichkeit mit Rembrandt hat entdecken können, hat mich von jeher befremdet.

Eine schlagende Ähnlichkeit aber finden wir auf dem dritten hier abgebildeten großen Bilde, das man törichterweise Simson getauft hat. Es ist einfach ein Selbstbildnis des Malers in orientalischer Tracht. Die Malerei ist genau dieselbe des Taftschen Bildes, die Ähnlichkeit des Gesichtes ist eine auffallende. Das Bild hat jahrelang in Eng-



Bol, Selbstbildnis in orientalischer Tracht. Jetziger Aufenthalt unbekannt

1) Oud Holland, 1888, S. 71.

land, wo ich es vor acht Jahren sah und sofort als Bol erkannte, als Schulbild Rembrandts gegolten. Es hat ein sehr Rembrandtsches Kolorit und Impasto; für Bol spricht aber die sehr schwache, knickerige Draperie, die Malerei der Hände, welche genau die Technik der Hände des 1644 datierten Bol in Dresden aufweist, welche ich kürzlich im Burlington Magazine publizierte, und die sehr manierierten Falten der Gewandung links, die man leider auf dieser Abbildung nicht sehen kann. Auch die Malerei des Hemdes, der eigentümlichen goldenen Schnallen sind sehr bolartig. Es ist eins der Rembrandt am nächsten stehenden Bilder Bols, aber bestimmt nicht Rembrandt. Wie ich dieses Bild nach sieben Jahren in Amerika wiedersah, konnte ich mich bei einem zweiten, genauen Studium aufs neue überzeugen von der Richtigkeit meiner alten Bestimmung.

Durch die vielen flauen, späteren Bilder Bols hat man die ziemlich seltenen frühen Werke aus dem Auge verloren, wobei es vorkommt, daß Werke wie die Elisabeth Bas, die zwei Alfred von Rothschildschen Porträts, einige der falsch Rembrandt bezeichneten Petersburger Bols jahrelang als Rembrandts gegolten haben.

Das Weitere über den Künstler und seine Werke hebe ich mir auf für eine kleine Publikation; es ist aber ungeheuer schwer, das seltene Material zusammenzubringen. Zur Kenntnis Bols wird viel beitragen die zeitweise Aufstellung seines großen Regentenbildes von 1649 aus dem Amsterdamer Rathaus im Rijks-Museum. Dieses noch sehr tüchtige, gute Gemälde zeigt den Übergangsstil Bols aus seiner Rembrandtperiode in die flaue, langweilige spätere Manier. Hier und da noch ein schöner Kopf; die Hände schon sehr flach und flau und dennoch die alte Technik hier und da deutlich erkennen lassend. Wenn man die ein Jahr später (1650) gemalten Porträts des Rijks-Museums daneben sieht, kann man es kaum glauben, daß ein Künstler so schnell abwärts gehen kann. Dagegen rafft er sich in dem 1651 datierten würdigen Bildnis einer alten charaktervollen Matrone der Ermitage wieder völlig auf; das Bild steht fast auf gleicher Höhe, ja ist noch imposanter als die um 1641 gemalte Elisabeth Bas, nur die Hände weisen schon die spätere Technik auf. *A. Bredius.*

## VERMISCHTES

**London.** Die Wirksamkeit des **National Art Collections Fund** hat sich im vergangenen Jahre, wie aus dem eben veröffentlichten Berichte zu ersehen ist, nicht auf den Erwerb von Erzeugnissen vergangener Kunstperioden beschränkt, da fast an erster Stelle eines der drei existierenden Exemplare von Rodins »Bürger von Calais« erwähnt ist. Von den beiden anderen befindet sich das erste natürlich in Calais, das andere in Kopenhagen. Die von dem National Art Collections Fund gespendete Gruppe wird in dem Garten am Themseufer in der Nähe des Parlamentsgebäudes aufgestellt. Der Platz ward mit Einwilligung Rodins gewählt.

Von sehr bedeutender Wichtigkeit ist eine dem British Museum zugewiesene lebensgroße sitzende Buddhafigur in polychromer Keramik aus der Zeit der Tang-Dynastie (618–906 A. D.). Sie stammt aus der Glanzperiode chinesischer Kunst. Die Museen Europas und Amerikas haben nichts ihresgleichen aufzuweisen. Die Bereicherung des Victoria- und Albert-Museums durch den National Art Collections Fund wurde bereits in unserem Hefte vom 29. Mai berichtet. Die Tate-Galerie mußte sich im vergangenen Jahre mit einem kleinen Gemälde, »Der Spiegel«, von William Orpen begnügen. Es war einer der ersten Erfolge dieses talentierten Künstlers und ist mit der Präzision eines holländischen Kleinmeisters aus dem 17. Jahrhundert ausgeführt.

## LITERATUR

**Julius Meier-Graefe,** *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst.* In drei Bänden. Erster Band. Zweite, umgearbeitete und ergänzte Auflage. München 1914, R. Piper.

Das Verhältnis dieser zweiten zur ersten Auflage seiner »Entwicklungsgeschichte« charakterisiert der Autor in seinem Vorwort selbst so sicher, daß dem Berichterstatter nur bleibt, ihn zu zitieren. »Man besingt in der Jugend eine Frau, ohne sie zu berühren«, sagt er. »Es ist möglich, ein ganz vollkommenes Abbild zu geben, auch wenn man von allzu zudringlichen Details absieht.« Und weiter: »Dieses Buch war ursprünglich, wie der Titel besagt, als eine Entwicklungsgeschichte nach bestimmten Gesichtspunkten geplant. Die Anfänge liegen weit zurück, und dem Schreiber war, als er anfing, noch recht jugendlich zumute. Er stand weit genug von der Kunst, um ihre Geschichte wie eine angenehm bewegte Fläche vor sich sehen zu können.« Man ahnt, wie es weitergeht. »Bei der Arbeit verschob sich das System.« »Das Hin und Her gibt Motion, aber schlechte Bücher. Der Schreiber verwechselte die Entwicklung der Kunst mit seiner eigenen Entwicklung.« »Hätte ich gründlicher geflickt, wäre vielleicht von der Motion nichts übrig geblieben.«

Das ist in der Tat die Geschichte dieses Buches. Bücher über zeitgenössische Kunst sind im besten Falle Dokumente. Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte war eines, weil der Verfasser vieles aus größerer Nähe gesehen und miterlebt hatte als andere. Das machte die Ungleichmäßigkeit der Distanz, die man hinnahm, weil sie nur die andere Seite eines Vorzuges war. Der Betrachter blieb stehen, aber das Panorama veränderte sich. Frühere Epochen rückten in größere Nähe. Das ehemals Nächste gewann langsam den Abstand der Historie. Und die letzte Phase blieb im Zwielicht.

In einem Jahrzehnt hat sich vieles verändert. Und es mußte ein Wagnis sein, ein Buch, das so wenig den Anspruch erhoben hatte, Historie zu sein, so sehr Dokument war, der neuen Situation anzupassen. Der Autor hat sich nicht entschlossen, sein Gebäude einzureißen und es von Grund auf neu zu errichten. Er putzte die Fassade, setzte Stockwerke auf, brach neue Räume durch, aber die Hauptmauern sollten die alten bleiben und auch ganze Stücke erhalten werden. So mußte ein Kompromiß entstehen. In dem ersten Werke handelte es sich im Grunde nur um die neueste, damals neueste Malerei. »Die vier Säulen der modernen Malerei« hieß das zentrale Kapitel, und von Manet, Cézanne, Degas, Renoir war darin die Rede. Was voranging, war nur andeutend behandelt. Ein Abriß über die Entstehung des Malerischen, anfechtbar genug, aber im Hinblick auf das Folgende verständlich, Kapitel über das Empire, Ingres, die deutsche Kunst, Delacroix und seinen Kreis schlossen sich an. Das sollte nun ausgeglichen werden zu einer historischen Darstellung, die für sich Bestand hat und nicht mehr nur ein Auftakt ist.

Trotzdem ist nicht allzuviel an dem Abriß über die ältere Malerei geändert. Ein Zeichen ist es, daß Raffael nun ein Plätzchen gegönnt ist, der vordem ganz fehlte. Das 17. und 18. Jahrhundert wurde breiter behandelt. Aber im Ganzen blieb diesem einleitenden Kapitel sein Charakter gewahrt, und nur die Abbildungen wurden in einem Maße vermehrt, das nicht ganz der Ökonomie des Bandes entspricht. Statt der vielen bekannten Meisterwerke alter Kunst hätte man das Material zur neueren Kunst noch reicher gewünscht.

Chaos und Kosmos ist das zweite Buch überschrieben. Die Meister des Empire, zu denen neben David, Ingres und den deutschen Nazarenern auch Goya gerechnet ist, werden Delacroix und seinem Kreise gegenübergestellt.

Géricault bekam hier ein eigenes Kapitel neben Daumier. Das dritte Buch heißt jetzt »Die Landschaft«. Turner, Constable, die Schule von Barbizon, Corot, Courbet sind die Überschriften der Kapitel, die früher Millet, Segantini, van Gogh, Meunier gewidmet waren.

Leider ist nicht eine Inhaltsübersicht des ganzen Buches vorangestellt, die schon jetzt von den weiteren Veränderungen des Grundplanes eine Vorstellung gäbe. Wir werden nach Erscheinen des zweiten und dritten Bandes auf das Werk zurückkommen und möchten auch eine Beurteilung bis zum Abschluß des Ganzen vertagen. Vorläufig will es scheinen, als habe die Disposition nicht an Übersichtlichkeit gewonnen. Aber man kann sich denken, daß der Sinn der Linien durch die Richtung ihres weiteren Verlaufes sich klärt. Mit der ersten Auflage jedenfalls hat das zweite und dritte Buch des ersten Bandes nur wenig mehr gemein. Und auch die Abbildungen sind so reich vermehrt, daß der geringe, frühere Bestand in der Zahl beinahe verschwindet. Statt früher 200 wird das ganze Werk nun 600 Illustrationen enthalten. So finden die Freunde des Autors unter dem alten Namen ein neues Buch. Sie werden den Inhalt mancher Kapitel wiedererkennen aus Einzeldarstellungen, die in der Zwischenzeit erschienen. Hier stehen sie in einem Zusammenhang, dessen Sinn noch nicht immer deutlich wird, aber mit den folgenden Bänden hoffentlich zu einem überschaubaren Ganzen sich verbinden wird. *Glaser.*

**Émile Magne**: *Nicolas Poussin.* Premier peintre du roi (Documents inédits). Bruxelles, 1914.

Seitdem das »Kunstwollen« mit einem ganz ersichtlichen Ruck umgeschwenkt ist, werden in den Pariser Künstler-Ateliers und -Schulen nicht mehr Velasquez, Rubens oder Frans Hals als leuchtende Vorbilder aufgestellt und ihnen Altäre errichtet. In jeder Vorrede zu einer Ausstellung von den peintres cubistes bis zu den zahmen Lyrikern der Denis-Schule trifft man unweigerlich einen wohlbekannten, wenn auch bereits scheinbar weit unter die Bewußtseinsschwelle gesunkenen Namen: Nicolas Poussin. Ihn, den Begründer der französischen historisch-heroischen Malerei, den großen Vorläufer der Akademiker, hatte man im Zeitalter des Impressionismus selbst zu den Akademikern gerechnet und damit verworfen. In einer Epoche aber, die, wie die unsere, wiederum nach Form, Zusammenhang, Gesetz strebt, tauchte Poussins Kunst wieder empor, natürlich meist in Kreisen, die es innerlich anging, bei den Künstlern. Langsam besinnt sich nun auch die nachhinkende Wissenschaft, daß sie hier eine Schuld abzutragen hat, denn seit geraumer Zeit ist nur wenig oder Unbedeutendes geschaffen worden, was über die liebevollen Lebensbeschreibungen der Zeitgenossen Poussins, Bellori und Félibien hinausging oder über den (für seine Zeit) ebenfalls trefflichen Catalogue raisonné von Smith (1837). Als ob nun auf einmal der Bann gebrochen wäre, erscheinen in diesem Jahre 1914 drei größere oder kleinere Biographien des Meisters (auch der Referent hat seinen Teil dazu beigetragen). Die dem Format nach bedeutendste, ein wahres Prachtwerk an Umfang und Ausstattung (auch nur in beschränkter Anzahl von Exemplaren gedruckt) ist die zuerst erschienene Biographie Poussins von Emile Magne.

Der Verfasser ist, wie aus dem vorgedruckten Verzeichnis seiner früheren Werke ersichtlich, ein guter Kenner der französischen Gesellschaft des 17. Jahrhunderts. Er hat über Scarron, Ninon de Lenclos, über das Hôtel de Rambouillet und ähnliche Themen Monographien veröffentlicht. Das kommt auch seinem Poussin zugute. Er kennt und zitiert eine erstaunliche Fülle von Literatur, z. T. sehr entlegener, weiß in den Lokalschriften über den Heimatsort Poussins Les Andelys so gut Bescheid, wie über die Streitschriften und Satiren der »Rubénistes et Poussinistes«; über die schon veröffentlichten archivalischen Belege hinaus bringt er eigene Forschungen aus den »archives du ministère des affaires étrangères«, die eingehende und z. T. amüsante Aufschlüsse geben über die Vorgänge vor und während der Berufung Poussins an den Hof zu Paris (Poussin selbst bleibt dabei freilich im Hintergrunde, es handelt sich nur um die Agenten, die in Rom mit der Affäre zu tun hatten). All das wird in einer klaren Sprache (mitunter freilich etwas weitschweifig) vorgetragen, und so gewinnt man ein gutes Bild von dem »ambiente« Poussins. Es werden gewissermaßen immer mehr und mehr konzentrische Kreise um einen Mittelpunkt gezogen, und es fehlt nur eins zur Lösung der Aufgabe, das X, das Zentrum selbst, das Problem: Poussin und seine Kunst.

Vielleicht ist es unrecht, von einem Werke dieser Art zünftig Kunsthistorisches zu verlangen. Aber da der Verfasser nun einmal einen großen »catalogue raisonné« des Gesamtwerkes Poussins im Anhang gebracht hat (was hier niemand verlangt hätte), so wäre eine gewisse Kenntnis kunstphilologischer Methode doch wohl wünschenswert gewesen. Es geht doch nicht an, fast jedes Werk, das in irgend einem Museums- oder Auktionskatalog als Poussin verzeichnet steht, als ein solches zu nehmen ohne wenigstens einen Versuch, sei es ästhetischer, sei es quellenmäßiger Kritik. Das Dresdener Exemplar der »Anbetung der Könige« hat vor den anderen in Paris und Dulwich den Vorrang der genauen Signierung und Datierung (was der Verfasser nicht erwähnt), die Louvre-Taufe entspricht nicht dem von Bellori beschriebenen Bibliotheksbild für Pozzo (das sich vielmehr in England, Belvoir-Castle, befindet) und so noch vieles. Von einer auch nur ungefähren chronologischen Anordnung ist nicht die Rede. Auch die z. T. schönen Tafeln sind weder chronologisch, noch dem Texte folgend geordnet, sondern wahllos durch das Buch zerstreut. Auch hier hätte schärfere Kritik manches ausmerzen können, z. B. halte ich weder die Pest zu Athen (bei Cook, Richmond), noch den Triumph der Venus (Duke of Devonshire), noch die Kinderszene (Pal. Spada, Rom) für Werke Poussins. Dagegen ist es sehr anzuerkennen, daß vielen Gemälden die dazu gehörigen Zeichnungen beigegeben sind (freilich können auch bei diesen öfters Zweifel laut werden), denn gerade bei Poussin lösen mitunter die Zeichnungen das in der Ausführung Entfremdend-Starre und lassen uns diesen großen Künstler intimer kennen und lieben.

Ob das Dresdner Porträt Poussins von 1640 (mehrfach besprochen und auch photographiert, daher nicht »généralement inconnu«) von der Hand des flämischen Porträtisten Ferdinand Elle ist (es ist V. E. signiert), wie man bisher annahm, erscheint nunmehr nach einer Anmerkung des Verfassers (p. 51) sehr zweifelhaft. Dies noch als positives Ergebnis. *W. F.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 42. 11. September 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## DER GOLDFUND VON ILLAHUN

Im Kairener Museum sind kürzlich die in Ägypten verbleibenden Stücke aus dem Goldfund von Illahun ausgestellt worden. — Bei den Aufräumungsarbeiten an der Pyramide Senwosrets II. (12. Dynastie), am Eingang zum Faijum, fand der englische Ägyptologe Flinders Petrie in einem Schachtgrab Schmuckstücke und Toilettengegenstände aus »Gold, Silber und allerlei köstlichen Steinen«, die zu dem Schatz einer Prinzessin des königlichen Hauses gehörten. Das Grab war schon in alter Zeit erbrochen und durchsucht worden, doch blieben den Räubern die von Nilschlamm und Geröll bedeckten Schätze verborgen. — Das Hauptstück ist ein Diadem aus lauterem Gold in der Form des Kopfschmucks des Alten Reichs. Auf einen etwa drei Zentimeter breiten Stirnreif sind 15 kreuzförmig stilisierte Rosetten aufgelegt, bemustert mit Einlagen von Lapislazuli, Karneol und weißen Steinen, das Ganze ähnlich dem gemalten Kopfband der Nofret im Museum zu Kairo. An der Stirnseite erhebt sich ein goldener Uräus in durchbrochener und ausgelegter Arbeit. Der Kopf ist wunderbar fein aus Lapislazuli geschnitten; die von goldenen Lidern eingefaßten Augen aus Granat geben ihm einen merkwürdig lebendigen Blick. Der Schlange gegenüber stehen auf einer Papyrusdolde aus Gold zwei schmale, dünne Streifen aus Goldblech, die beim Tragen des Diadems wie wallende Federn in fortgesetzter Bewegung sein mußten. Einen eigentümlichen weiteren Schmuck bilden drei Paare langer, biegsamer Goldstreifen, die an Scharnieren vom unteren Rande des Stirnbandes herabhängen.

Zu dem Kairener Besitz gehört ferner ein Brustschmuck, der mit den Pektoralen aus dem Goldfund von Dahschur verglichen werden mag, wenngleich unserem Stück die architektonische Umrahmung fehlt. Die Mitte bildet ein sitzender Mann, der zwei gekerbte Palmrippen und die Kaulquappe in Händen hält, die Symbole einer Lebenszeit von »Millionen von Jahren«. Darüber steht der Königsring mit dem Namen Senwosrets II. Zwei Falken mit Sonnenscheibe, Uräus und Lebenszeichen flankieren das Ganze. Die Umrisse und Zeichnungen des Brustschmucks sind durch kleine goldene Leisten auf goldenem Grunde angegeben, die Felder ausgelegt mit bunten Steinen, besonders sorgfältig und schön bei dem Gefieder der Falken. Die Rückseite ist nicht wie bei den Stücken von Dahschur glatt ausgeschnitten, sondern fein bearbeitet und ziseliert.

Der zum Schatz gehörige Spiegel ist der schönste und wertvollste, der bisher in Ägypten bekannt wurde. Der Griff aus Obsidian hat die Form eines Papyrusstengels, dessen Fußblätter durch vielfarbige, von Goldleisten eingefaßte Steine wiedergegeben sind. Unter der offenen Dolde sitzt ein doppelgesichtiger Hathorkopf, aus Gold gegossen, mit eingelegten Augen; die Dolde selbst ist wiederum aus Obsidian, der obere Rand dagegen aus Gold zur Andeutung der Papyrusblüten. In die Dolde ist durch einen Zapfen die silberne, diskusförmige Spiegelscheibe eingelassen.

Ein kleiner Skarabäus ohne Namen, dessen goldenes Gerippe mit Steinen ausgelegt ist — der Kopf blau, der Rücken rot, die Flügeldecken grün und weiß — und mehrere Dutzend zylindrischer Goldperlen bilden den Rest der Kairener Erwerbung.

Der größere Teil des Goldschatzes ist nach London gekommen, wo er im University College ausgestellt werden soll: Armbänder aus Türkis- und Karneolperlen, von goldenen Stäbchen zusammengehalten, die Verschlußstücke aus Gold mit eingelegtem Text: »Der gute Gott, Herr der beiden Länder, Amenemhet III., begabt mit Leben«; — ein Pektoral wie oben beschrieben, mit dem Namen Amenemhets III.; — Kolliers von doppelten Löwenköpfen und Kaurimuscheln aus Gold; — Gehänge aus Perlen von Amethyst und goldenen Pantherklauen; — Salbgefäße aus Obsidian mit goldenen Beschlägen; — kupferne Rasiermesser mit Griffen aus Gold; — Pendants und Skarabäen aus Gold mit vielfarbigen Einlagen, darunter ein Skarabäus aus Lapislazuli mit dem Namen Amenemhets III., der nach Petrie der tadellosen Ausführung und der schönen, satten Farbe des Steines wegen von keinem bisher bekannten übertroffen wird.

Eine ganze Anzahl der Stücke aus dem Schatz von Illahun zeigen in ihren Motiven und in ihrer Ausführung so große Ähnlichkeit mit dem Goldfund von Dahschur (s. De Morgan, Fouilles à Dahchour, Wien 1895 und 1903), daß beide Gruppen von Schmucksachen derselben Schule von Goldschmieden zugesprochen werden dürfen, deren Kunstfertigkeit und Geschmack wohl von keiner späteren Generation mehr übertroffen wurde. *R.*

## NEKROLOGE

Ein deutscher Maler, den seine fast übergroße rührende Bescheidenheit fernab vom Ruhm gehalten hat, ist in **Friedrich von Keller** Ende August in Stuttgart gestorben. Nach schwerer Jugend kam der 1840 in dem schwäbischen Dörfchen Neckarweihingen geborene Künstler bald nach 1870 nach München, wo er sich erst in der Historie versuchte. Bald aber brach der Naturalist von eingeborenem malerischen Gefühl, der Keller war, durch. In den »Steinbrechern« der Hamburger Kunsthalle schuf er eine für die damalige Zeit überraschende Leistung. Der Arbeiter blieb auch in der Folge das Lieblingsthema seiner Beobachtungen; und da er in seinem Stile immer freier, in seiner Auffassung immer frischer wurde, so wird vielleicht noch nach seinem Tode sein Name bekannter werden, als er es zu Lebzeiten über das schwäbische Heimatland hinaus geworden ist.

Im Alter von 91 Jahren starb in Berlin der bekannte Architekt Professor Dr. **Julius Raschdorff,** der Erbauer des Berliner Domes. Raschdorff, am 2. Juli 1832 in Pless geboren, studierte in Berlin, war dann in Köln tätig und seit 1878 lange Jahre an der Berliner Bauakademie. Außer am Berliner Dom hat er in ganz Deutschland an vielerlei historisch nachempfundenen Bauwerken Anteil gehabt und seine geschichtlichen Kenntnisse in einer Reihe trefflicher Publikationen, insonderheit über die Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana, verwertet.

## PERSONALIEN

Der ehemalige Kölner **Stadtbaurat Heimann** ist zum Konservator der Kunstdenkmäler der Stadt Köln ernannt worden.

**H. A. Bühler,** der Schöpfer des Prometheus-Freskos in der Universität zu Freiburg i. B., ist zum Professor an der Karlsruher Kunstakademie ernannt worden. Damit ist die durch den Abgang von Prof. Ferd. Keller seit einem Jahr erledigte, im badischen Landtag und in der Presse stark umkämpfte Stelle für Figuralmalerei besetzt.

Der Kaiser hat aus Anlaß der diesjährigen **Großen Berliner Kunstausstellung 1914,** die bis zum 27. September geöffnet bleibt, folgenden Künstlern die goldene Medaille für Kunst verliehen: dem Maler Professor Carl Albrecht in Königsberg i. Pr., dem Maler Eduardo Chicharro in Rom, dem Maler Willy ter Hell in Berlin, dem Bildhauer Max Esser in Berlin, dem Maler und Radierer Paul Herrmann in Berlin, dem Maler Hans Hartig in Berlin, dem Bildhauer Albert Hußmann in Berlin, dem Maler Franz Stassen in Berlin.

## DENKMALPFLEGE

Im Juliheft der Preußischen Jahrbücher findet sich ein Aufsatz von Werner Weisbach, auf den wir die Aufmerksamkeit der Leser der Kunstchronik lenken möchten. Weisbach spricht in sehr fesselnder und klarer Form über »**Stadtbaukunst und Terza Roma**«; d. h.: er legt dar, wie wenig Stadtbau-Kunstverstand das Werden dieses dritten, heutigen Roms regiert hat. Verantwortlich dafür macht er hauptsächlich die Ära des Bürgermeisters Nathan mit ihrer von allen Musen verlassenen, auf das »Zweckmäßige« gerichteten Gesinnung. Wobei sich im weiteren Verlauf der Untersuchung noch herausstellt, daß dieses Zweckmäßige gar keinen Zweck erfüllt hat. Wie der seit 1898 bestehende Bebauungsplan des von Nathan beauftragten Mailänder Architekten Sanjust das barocke Rom kaserniert, so droht die geschmacklose Wut archäologischer Machthaber dem antiken Rom das Leben auszublasen, um daraus ein exakt geordnetes Freilichtmuseum zu machen. Mit welcher Gleichgültigkeit Durchblicke vernichtet, Baugedanken der Großmeister verachtet und malerische Schönheiten »in Ordnung« gebracht werden — das mag man in Weisbachs weitausgreifender Schilderung an Hand der Stadtpläne studieren. Vieles ist unwiederbringlich dahin, aber andere böse Dinge stehen noch auf dem Programm; und da jetzt ein neuer Bürgermeister die Zügel ergriffen hat, so wollen wir hoffen, daß ihm solche Warnrufe, deren sich auch in Italien mehrere erhoben haben, zu Ohren dringen.

Eine Entscheidung des preußischen Oberverwaltungsgerichts über **Denkmalsschutzgebiete in Städten.** Das preußische Oberverwaltungsgericht hat kürzlich eine wichtige, grundsätzliche Entscheidung im Sinne fürsorglicher Heimatpflege getroffen. Das Urteil erkennt Städten, die eine »Altstadt« von künstlerischer oder geschichtlicher Bedeutung haben, das Recht zu, diese gesamte Altstadt in bestimmter Umgrenzung auf Grund des Gesetzes vom 15. Juli 1907 zu schützen. Die Genehmigung zur Ausführung von Bauten und baulichen Änderungen kann auf Grund von Ortssatzungen versagt werden, falls dadurch die Eigenart des Altstadtbildes beeinträchtigt würde. Dort, wo die Altstadt als Gegend geschützt ist, braucht die Behörde nicht zu berücksichtigen, ob im Einzelfall die Straße, um die es sich gerade handelt, besondere Eigenart hat oder nicht. Die Straße genießt als Teil der Altstadt den dieser gewährten Schutz. Nach dem hier ausgesprochenen und anerkannten Grundsatze wird der praktischen Denkmalpflege eine rechtliche Handhabe geboten, an der es bisher oft, besonders in Städten spannungsvoller Entwicklung, gemangelt hat. Auf dem gewiesenen gesetzlichen Wege kann einer Verwüstung oder Vernichtung altstädtischer Eigenart in bestimmten Schutzgebieten wirksam vorgebeugt und der Bestand der darin überlieferten Denkmäler jeder Art, nicht zum wenigsten auch des schlichten, aber ausdrucksvollen Bürgerhauses, lebensfähig erhalten werden. Im besonderen Maße sind, wie L. Arntz in der »Denkmalpflege« schreibt, die größeren Städte mit starkem Ausdehnungsbedürfnis dem ausgesetzt, daß geschichtlich bedeutsame Stadtviertel und Straßenbilder, etwa einer zurückspringenden Bauflucht zuliebe, zerschnitten und zerfetzt oder infolge baugeschäftlicher Aufteilung und rücksichtsloser Ausschlachtung des Baugeländes, durch Abbrüche und Durchbrüche rettungslos vernichtet werden. Hier muß im großen, allgemeinen Nutzen ein verständiger, über die nächste Gegenwart hinaus wirkender Schutz in bestimmten Gebieten einsetzen nach dem erfolgreichen Vorgang der Naturschutzbestrebungen. Damit aber der beabsichtigte Schutz auch wirksam werde und bleibe, muß dafür gesorgt werden, daß die geschichtlichen Bauwerke der Altstadt auch weiterhin dem Leben dienstbar bleiben und von Fall zu Fall dem neuzeitlichen Bedürfnis zweckmäßig angepaßt werden, daß beispielsweise auch in einer Altstadt bestimmte Viertel zu notwendigen Kleinwohnungen nutzbringend verwertet werden. Indem ein begrenztes Gebiet einer gewinnsüchtigen Steigerung des Bodenwertes entzogen wird, können in vielen Fällen sehr wohl auch andere volkswirtschaftliche Bedürfnisse, wie etwa kleinbürgerliche Läden und Werkstätten, befriedigt werden. Daß bei einer zweckmäßigen Nutzbarmachung von Stadtteilen auch die künstlerischen Forderungen gebührend zur Geltung kommen müssen, steht außer Frage.

**Venedig.** Es kann nicht oft genug und rühmend erwähnt werden, mit welch zäher Ausdauer und künstlerischen Gewissenhaftigkeit die hiesigen Baudenkmäler, eines nach dem andern, restauriert werden. Es wird wenig Aufhebens davon gemacht, aber es ist außerordentlich, was da alles bewältigt und geleistet wird. Kaum ist die Loggia Foscara im Dogenpalast freigelegt und die Arbeiten an den beiden Seitenfassaden der Loggietta del Campanile, die bisher nur in Scheinarchitektur hergestellt waren, in Angriff genommen, so ist die durchgreifende und geglückte Wiederherstellung der schönen Capelle Cornaro bei Sti. Apostoli zu verzeichnen, eines der schönsten Schaustücke der Frührenaissance mit den prachtvollen Sarkophagen des Marco Cornaro (des Vaters der Caterina) und des Kardinals Francesco Cornaro. Die Kapelle ist ein Überbleibsel der alten Kirche (an dieselbe angebaut), die 1752 völlig erneuert wurde. Die Cornarokapelle gehört zum Prachtvollsten, was die Lombardi hervorgebracht haben. Auf dem Altar befindet sich überdies eines der anziehendsten Bilder des Tiepolo: »Kommunion der hl. Lucia«. — Die interessante Fassade der Kirche S. Zaccaria war, gleich der genannten Kapelle, in gefahrdrohendem Zustande. Seit längerer Zeit war ihre Wiederherstellung beschlossen, nun ist die Kirche vollkommen mit Gerüsten bedeckt. Die anstoßenden Seitenschiffwölbungen zeigen weitklaffende Risse. — In S. Giovanni e Paolo wird an der Restauration resp. dem Wiederaufbau der abgebrannten Capella del Rosario fleißig gearbeitet. Die Capella della Adosorata ist nach langwieriger Restauration nun ebenfalls wieder hergestellt. Der unter dem Straßenpflaster tief versteckte Sockel ist freigelegt worden. In einer der Seitenkapellen des Querschiffes der Kirche waren bisher die in Stukko hergestellten Projekte für ein Denkmal des Siegers von Chioggia, Vettore Pisani, in Originalgröße an den beiden Wänden angebracht, um der beurteilenden Kommission die Entscheidung für die Ausführung zu erleichtern. Diese Denkmalangelegenheit kam in Fluß als vor drei Jahren der letzte Erbe der Pisani, Signore Giusti, auf dessen Besitzung im nahen Montagniana

die Gebeine des Helden ruhten, der Stadtverwaltung Venedigs 15000 Frs. für die Rekonstruktion des Denkmals seines großen Ahnen zur Verfügung stellte, mit der Bedingung, daß die Reste desselben in dieses Monument übertragen werden. Der Magistrat nahm das Geschenk an und setzte eine Kommission ein mit dem Bemerken, daß die Wahl der Form des Denkmals keinerlei Schwierigkeiten bieten könnte, da dieses aufs genaueste wiedergegeben sei, in der im städtischen Museum befindlichen Sammlung von Zeichnungen der bedeutendsten hiesigen Denkmäler von der Hand des Niederländers Alexander von Grevenbroch, die dieser im Auftrag des Conte Gradenigo von 1731 bis 1807 ausführte. Der Niederländer hatte das Glück, das Denkmal noch vor seiner Zerstörung zu sehen. Es befand sich in der Kirche S. Antonio di Castello, die nebst anderen kirchlichen Gebäuden auf Napoleons Machtspruch hin der Anlage von öffentlichen Volksgärten weichen mußte. Vom ganzen Denkmal blieb nur die Statue des Helden übrig, die man in das Arsenal rettete. Da Grevenbrochs Zeichnung angeblich allerlei Mißverständnissen Tür und Tor offen lasse, so glaubte die Kommission bei Ausschreibung des Wettbewerbes empfehlen zu dürfen, daß man sich zwar im ganzen an Grevenbroch halten solle, aber der Schönheit halber Verbesserungen anwenden könne und müsse. Diesem sonderbaren Ansinnen gaben die beiden Bewerber, der Restaurator des Dogenpalastes Rupolo und Bildhauer Lorenzetti, mehr als billig Gehör. Das einstige Grabmal zeigte einen reichen, von Löwen getragenen, aus der Wand vorspringenden Sarkophag. Auf diesem Sarkophag ruhten schlanke Säulen, die einen hohen, durch eine Blume gekrönten Baldachin tragen, aus dem ein Engel hervorwächst. Der Baldachin erhob sich über einer Nische, in der die Figur des gerüsteten Helden aufrecht stehend angebracht ist, die Linke am Schwert, in der Rechten die Fahne des hl. Markus. Rechts und links schließen zwei durchbrochene, aus der Wand vorspringende Schranken das Ganze ab.

Obgleich es nun das Allernatürlichste gewesen wäre, genau nach Grevenbrochs Zeichnung zu verfahren, haben doch beide Künstler eingreifende Veränderungen vorgenommen. Sie haben die Säulen weggelassen, ebenso die Schranken zu beiden Seiten und lassen den Baldachin frei in der Luft schweben, mit frei herabhängenden Kapitellen. Im Original war die Inschrift oben links neben dem Grabmal angebracht, wie dies in der Frühgotik Italiens oft der Fall ist (Pisani starb 1380). Um diese Inschrift unter dem Sarkophag anbringen zu können, wurden die Konsolen, auf denen die tragenden Löwen kauern, nach beiden Seiten auseinandergerückt und so die Harmonie des Ganzen geschädigt. Weniger willkürlich ist Rupolo verfahren, aber auch er hat dem an sich schon wenig tiefen Baldachin (die Hälfte eines Sechsecks) noch mehr von seiner Tiefe genommen; doch ist seine Formensprache feiner als die des Lorenzetti. Man ist sehr begierig, wie sich die Sache weiter entwickeln wird. Gewichtige Stimmen beklagen das Vorgehen der Kommission gegenüber dieser scheinbar so einfach liegenden Aufgabe.

Zum Schluß noch die Mitteilung, daß dem Unterrichtsminister ein hier sehr überraschendes Memoriale eingereicht wurde von der hiesigen Stadtverwaltung, Museumsvorständen usw. Man befürwortet in demselben die Genehmigung eines Projektes, nach welchem der Dogenpalast zum städtischen Museum gemacht werde und in Verbindung mit den Gefängnissen alles aufnehmen solle, was sich bisher im städtischen Museum befand. Die Räume dieser Sammlung würden dann der modernen Galerie überwiesen werden. Die schon lange bestehende Absicht, die drei dem Publikum unzugänglichen Waffensäle im Dogenpalast, deren Inhalt in bösen Zeiten entführt wurde, mit den Waffen des Museums und den Trophäen Morosinis zu füllen, mag die Veranlassung gewesen sein, das Projekt noch weiter auszudehnen. Wenn man jedoch bedenkt, daß in den letzten Jahren alles aufgeboten wurde, die Räume des Palastes von allem zu befreien, was störend wirken könnte und zu diesem Zwecke die Herstellung der holzgeschnitzten Wandbekleidung ringsum im Saale des großen Rates erst kürzlich genehmigt wurde, so fällt es schwer, sich die Säle des Palastes mit all dem belastet zu sehen, was das städtische Museum ausmacht. Vielleicht ist das Projekt ebenso totgeboren, wie das gescheiterte Vorhaben, das Eintrittsgeld für die Museen Italiens aufs Doppelte zu erhöhen. »Zugunsten« der Staatseinkünfte ist dieser absurde Vorschlag ins Wasser gefallen. Der Akademische Rat hat sich unter Molmentis Vorsitz aufs Entschiedenste gegen jede Profanierung des Dogenpalastes ausgesprochen.

*August Wolf.*

## AUSSTELLUNGEN

**Frankfurt a. M.** Das städtische Historische Museum veranstaltet vom 1. Juli bis zum Oktober in den Räumen des außen und innen völlig neu hergerichteten schönen Renaissancehauses »Zur goldenen Waage« (um 1620) eine Ausstellung, die der **Franzosenzeit in Frankfurt** gewidmet ist. Sie umfaßt die im öffentlichen und, soweit er zugänglich war, im privaten Besitz befindlichen Erinnerungen und Denkmäler aus der Franzosenzeit der Stadt, beginnend mit dem Jahre 1792 und endigend mit der Einführung der freistädtischen Verfassung im Jahre 1816. Außerdem sind solche Denkmäler der Zeit aufgenommen worden, die sich nicht auf Frankfurt selbst, sondern auf die Geschichte und Kultur der Zeit im allgemeinen beziehen, soweit sie sich in Frankfurter öffentlichem oder privaten Besitz erhalten haben. So sind zusammengestellt die reichen militärischen Altertümer, Uniformen, Fahnen, Waffen, Kanonen usw. des Frankfurter Militärs; eine sehr interessante plastische Gruppe (aus gefärbter Masse) eines Lagers von Truppenteilen der Alliierten, vor allem der Fremdvölker (Kosaken, Baschkiren usw.). Unter den Porträts von Militärs das lebensgroße Graffsche Bildnis des Fürsten Heinrich XIII. von Reuß-Greiz, der 1813 eine Zeitlang Generalgouverneur von Frankfurt war. Unter den kriegerischen Ereignissen nehmen der Sturm der Hessen auf das Friedberger Tor (1792; gemalt u. a. von dem mit dieser Darstellung auch auf der Darmstädter Jahrhundert-Ausstellung vertretenen C. G. Urlaub), die Beschießung der Stadt durch die Franzosen 1796, Napoleon in Frankfurt 1807 und 1813, sowie die Schlacht bei Hanau 1813 einen bevorzugten Platz ein. Der Hauptsaal enthält neben Bildnissen und Erinnerungen an die führenden Männer (Blücher, Freiherr vom Stein, u. a. sein Ehrenbürgerbrief der Stadt Frankfurt) eine reiche Sammlung von Autographen, Berichten u. a. Napoleons, seiner Familie und der bedeutendsten Persönlichkeiten der Zeit aus dem Besitz des Hofjuweliers L. Koch; ebendaher stammt eine große Sammlung von Ringen. Zwei Räume sind speziell dem Andenken an die Regierung Carl v. Dalbergs gewidmet, beginnend mit der pompösen Stiftungsurkunde des Großherzogtums; weiter Siegel, Stempel, Drucksachen, die sich zum Teil auf die von ihm gestifteten »Fakultäten« beziehen, persönliche Erinnerungen aller Art an ihn, Zeichnungen und Radierungen von ihm. Die unter seiner Regierung vollzogene Verbrennung englischer Waren (1810) hat kein anderer als Johann C. Wilck in zwei sehr interessanten, bisher verschollenen Ölbildern geschildert, die im Julihefte der »Zeitschrift f. bild. Kunst« veröffentlicht worden sind. Auch

sonst kommt die Kunst und das Kunstgewerbe der Zeit, soweit es der Raum zuläßt, zur Anschauung: Möbel aller Art, Musikinstrumente, Schmucksachen, auch solche aus Eisenguß, Gold- und Silberarbeiten u. a. m. Besonders gut ist das Porträt vertreten, in Miniaturen, Silhouetten, aber auch durch zahlreiche sonstige Arbeiten; so von Landolin Ohmacht (in Alabaster), Peter Cornelius (vier Ölporträts, darunter zwei bisher unbekannte, die nächstens veröffentlicht werden, Leihgaben des Vereins für das Historische Museum). Auch Franz Pforr, der spätere Führer der Nazarener, ist vertreten, ebenso die übrigen bescheideneren Frankfurter Künstler der Zeit, die nicht müde werden, die Reize ihrer Vaterstadt zu schildern, die Morgenstern, Reinheimer, Radl usw. — Nach Schluß der Ausstellung soll die »Goldene Waage« als eine Art Freiluftmuseum dauernd für Zwecke des Historischen Museums Verwendung finden.

**Frühlingsausstellungen in Amsterdam.** Die verschiedenen Amsterdamer Künstlervereine, Arti et amicitiae, Sint-Lucas und die Unabhängigen, der jüngste der drei, vertreten keine bestimmten Richtungen, wie etwa in Deutschland die Scholle oder die Sezession; es gibt Maler, die allen drei Vereinen angehören und darin ausstellen; Altes und Neues besteht so friedlich nebeneinander. Doch herrscht bei Arti das Epigonentum vor und drückt seinen Ausstellungen den Stempel auf, die vorwärtsstrebenden Elemente geben sich bei Sint-Lucas ein Rendezvous, obwohl auch hier eine starke konservative und akademische Partei besteht; und die Unabhängigen, die einzigen, die juryfreie Ausstellungen veranstalten, geben den verschiedenartigsten Richtungen eine Freistatt, den Ultramodernen, die bei den andern Vereinen wegen ihres Radikalismus, und den bürgerlichen Dilettanten, die anderswo wegen ihrer Impotenz zurückgewiesen werden würden. Ein ganz einheitliches Bild gewährt keine von diesen Ausstellungen. Nur der »Moderne Kunstkring«, der im Herbst immer ausstellt, vertritt ausschließlich moderne Interessen und macht daher den geschlossensten Eindruck. Am buntesten ist es bei den »Unabhängigen«, hier findet sich Kitsch und Schund, wie man ihn hier sonst kaum in Kunstläden dritten Ranges findet, und daneben die allerneuesten Sensationen aus dem Pariser Hexenkessel; glücklicherweise ist alles so übersichtlich gehängt, daß man auf den ersten Blick sieht: dieser Raum scheint den »Verrückten«, jener den Unfähigen gewidmet. Die ersteren hat man sich aus dem Ausland kommen lassen, bei der zweiten Kategorie wird der Bedarf aus dem Inland gedeckt. Für jemand, der moderne holländische Kunst kennen lernen will, bieten so die Unabhängigen geringe Ausbeute; die meisten der Jüngeren sind auch bei Sint-Lucas vertreten, und zum Teil dort sogar besser, wie Piet van Wijngaerdt. Sehr vorteilhaft präsentiert sich der in Paris lebende Kees van Dongen, der unbeeinflußt durch irgendwelche Ismen sein Thema, die »grande cocotte«, in einem einfachen und großen Stile, von neuem mund- oder besser augengerecht zu machen versteht; die Negerdame im Negligée, die grinsend ihre weißen Zähne zeigend, an ihrem Korsett nestelt, ist koloristisch wie zeichnerisch eine hervorragende Leistung, ebenso die schlanke russische Fürstin, deren feine Formen nur mit ein paar Strichen diskret angedeutet sind; ein außerordentliches Raffinement der Sinne, etwas ganz Unholländisches, kennzeichnet diese van Dongenschen Schöpfungen. Von den übrigen Holländern finden wir Filarski mit einer Alpenlandschaft mit Skispringern und einem Gewimmel von Zuschauern, eine Menge bunter Punkte auf der blendendweißen Schneefläche, Maks mit dem Porträt eines Negers und einem Furlana tanzenden Paar, dann Frau A. Wegerif-Gravestein mit einigen Hochgebirgslandschaften, in denen es ihr manchmal gelingt, die erhabene Öde und Einsamkeit dieser Gegenden auf die Leinwand zu bannen, ferner A. Gerdes mit flotten, frischen Landschaften und Porträtstudien, und D. P. Duursma mit verschiedenen stilisierten Gemälden, Landschaften, Stilleben und einem weiblichen Akt, die alle in einer sehr lichten Farbenskala gehalten und zum Teil in Pointillier-Technik ausgeführt sind. Die Modernität bei den eben genannten hält sich in Grenzen, weder die Kubisten noch Kandinsky machen bei ihnen irgendwelchen Einfluß geltend. Eine Mittelstellung nehmen die Sachen von Frau Fernhout-Toorop ein, das Auge wendet sich hier von der äußeren Wirklichkeit ab und blickt nach innen, die Kreuzigung, aus schwarzen und braunen Tönen aufgebaut, wirkt wie eine Vision. Ganz aus unserer dreidimensionalen Welt geflüchtet ist Wichmann, ein Mitarbeiter des »Sturm«; seine Gemälde mit den großen Flächen, die von Kurven von fast mathematischer Regelmäßigkeit umschlossen, immer nur mit einer einzigen Farbe, ohne irgendwelche Abstufung des Tones bedeckt sind, sollen Naturerscheinungen wie aufkommenden Nebel, den Sturm und die Flamme in abstracto darstellen; das Auf- und Abwogen des Nebels, das Brausen und die Gewalt des Sturmes, und das Züngeln und Zischen der Flamme ist hier aber erstarrt zu etwas Totem und Festem, wie bei einer mathematischen Formel; und die Wirkung dieser ausgeklügelten Gebilde, die irgendwelcher koloristischen Finessen bar sind, ist gleich Null. Was der Maler dabei empfunden hat, überträgt sich nicht auf den Betrachter; dies gilt dagegen wohl von den primitiven kindlichen Sachen von Marc Chagall; trotz aller technischen Unvollkommenheit und Unreife fühlt man hier etwas von dem Rätselhaften menschlicher Schicksale, von einer geheimnisvollen Verkettung dunkler Kräfte; Bangen und Beklemmung beschleicht einen; es ist wie die dumpfe Vorstellungswelt barbarischer, abergläubischer Völker oder wie ein wirrer Traum, auf den man sich nicht mehr besinnen kann, oder wie ein Märchen, dessen Sinn man vergessen hat. Die Plastiken von Archipenko muten einen direkt prähistorisch an, die Frauentorsos mit den breit ausladenden Hüften, den schweren Brüsten, die nur Geschlechtswesen sind, scheinen fast Nachahmungen jener weiblichen Steinfiguren, die als die ersten Kunstprodukte unserer höhlenbewohnenden Vorfahren angesehen werden, und die Reinach, kürzlich in seiner »Art quaternaire« einem großen Publikum zugänglich gemacht hat; aber in diesen Übertreibungen fühlt man doch eine schöpferische Kraft, etwas Elementares, das gleich fern ist von der fast scharfsinnig zu nennenden Berechnung Wichmanns und der auf gedankenlose Naturnachahmung gerichteten Bestrebungen aller Wirklichkeitsdarsteller. Interesse erregen auch einige Sachen von Maurice le Grandson, von denen die »Fatum« betitelte Landschaft mit dem Schienenstrang und den Leichen, die daneben liegen, sowie dem Tod im Vordergrund und dem unheilschwangeren gelben Horizont ihre Wirkung nicht verfehlt; doch sind die Mittel, deren sich der Maler bedient, um die Ahnung eines Eisenbahnunfalles zu symbolisieren, etwas handgreiflich. Recht gut sind einige nach kubistischem Rezept konstruierte Bilder von André Utter, der Bücherschrank und das Stilleben mit der Guitarre; die Stilisierung der Wirklichkeit ist hier eine maßvolle; zu einer gewaltsamen Verzerrung wird diese Stilisierung dagegen bei Diego M. Rivera in seinem unheimlichen Porträt von Kwashima und Fushita, das den Eindruck eines von einer unebenen kantigen Fläche erzeugten Spiegelbildes macht, auf der sich die Reflexe teilweise überschneiden. Von einer barbarischen Brutalität sind in der Vereinfachung und Symmetrisierung aller Formen die Gemälde von Anna Gerebtzoff, trotzdem läßt sich ihnen der Effekt nicht absprechen; die »Venus« ist jedoch eine Persiflage. Die Arbeiten von Daniel Rossiné, Gliederpuppen aus ange-

strichenem Eisenblech, Ölgemälde, aus denen dasselbe Material und ein wirklicher Strohhut hervorragen, oder jenes, auf dem einige Noten aus einer Lisztschen Rhapsodie das Durcheinanderwirbeln aller möglichen Fragmente der Wirklichkeit noch mehr verwirren helfen, haben wohl nur die Bedeutung von Kuriositäten, in denen sich eine begabte und verwegene Jugendlichkeit austobt und zugleich den Philister brüskieren will. Von den Schwarzweißarbeiten müssen wir außer den Zeichnungen des holländischen Beardsley, des verstorbenen de Nerée tot Babberich, die aber nicht neu sind, die Radierungen von Fräulein F. H. Broeksmit und G. van der Hoef hervorheben.

In der gleichzeitig stattfindenden Sint-Lucas-Ausstellung ist eigentlich nur ein Künstler, der die Entwicklung, die die moderne Malerei eingeschlagen hat, ganz mitmacht: Jan Sluyters; in einem Gemälde schwimmt er wenigstens ganz im kubistischen Fahrwasser, die Figur ist hier kaleidoskopisch aufgelöst in ein Gewirr von länglichen Rhomben und Bogensegmenten von Lila, Grün, Gelb, Grauschwarz und Hellgrau, dann starren einen drei Augen an, eine rosa Brust mit roter Warze (?) taucht auf, und zuletzt glaubt man auch eine stehende Figur, die den Arm in die Hüfte stemmt, zu erkennen. Die übrigen Sachen von Sluyters stellen an unsere Geduld und unser Vorstellungsvermögen nicht solche Anforderungen; da gibt er ganz unbefangen die Wirklichkeit, die er sieht, und da zeigt er sich von Neuem als glänzenden Koloristen; ein sehr reiches Werk in tiefen, saftigen Farben ist der Chrysanthemenstrauß, außerordentlich expressiv ist das Bildnis der rothaarigen Dame in rotem Jacket vor gelbem Hintergrund, und auch die sitzende weibliche Nacktfigur vor rotem Hintergrund mit grünlichen Reflexen auf dem Fleisch ist eine sehr tüchtige Leistung; in all diesen Arbeiten bekundet sich in der aparten Farbenzusammenstellung ein ganz besonderes Farbengefühl, und nie schmerzt oder stört bei ihm irgend ein Ton, trotz aller Intensität der einzelnen Farbe. In den Stilleben der Frau G. Sluyters van Cooten verrät sich die begabte und gelehrige Schülerin ihres Mannes. Unter den gemäßigt Modernen gebührt Piet van Wyngaerdt heute ein besonderer Platz; waren seine früheren Sachen etwas bunt und bei einem pastosen Farbenauftrag von entschiedener Plastizität, dazu die Behandlung sehr impressionistisch, jetzt ist die Farbe dünner und blässer, die Gegenstände mehr flächenhaft-dekorativ, die einzelnen Werte sorgsamer abgewogen, und das Ganze hat mehr Stil. Ein treffliches Beispiel dieser neuen Methode ist der Neger in rotem Burnus, der vor einem gelben Hintergrund neben einem Tisch mit hellblauer Decke steht; sehr bemerkenswert ist hier auch der Ausdruck. Es scheint, als ob besonders in seinen Stilleben der Einfluß Cézannes sich geltend macht. In den Vordergrund des Interesses ist jetzt Ed. Gerdes getreten, dessen lebensgroßem Damenbildnis, das er die Frau 1914 betitelt hat, in dem Ehrensaal der Ausstellung der Hauptplatz angewiesen ist; dies Werk hat auch besondere koloristische Qualitäten, ist von großer Einfachheit und fast akademisch-sicherer Zeichnung, aber es erhebt sich doch nicht, wie das der Maler dem Titel nach erstrebt hat, über das Individuell-Persönliche eines Porträts; um es zu dem Bild der modernen Frau zu machen, fehlt es dem Werk an dem geistigen Gehalt; nicht dem Ausdruck verdankt es seinen Effekt, nur den mit Geschmack gewählten Hauptfarben, dieser Symphonie von Grau und Grün. Mehr den Eindruck einer psychologischen Studie macht das in der Farbe ungleich schlichtere Bildnis eines Dichters; gut ist ferner von Gerdes ein Stilleben. Als ein Künstler von starker Eigenart tritt uns wieder C. Huidekoper entgegen; er fesselt nicht durch besonders verfeinerte Farbenzusammenstellungen, er fällt auch nicht durch seine technischen Experimente auf; aber er besitzt die Fähigkeit, mit ein paar Pinselstrichen Figuren sicher zu charakterisieren, und er gibt die Illusion des Raumes; das bewiesen in der Ausstellung das figurenreiche kleine Bild der italienischen Osteria, wo im Vordergrunde ein Krüppel auf allen Vieren umherkriecht, und die deutsche Berglandschaft mit der Landstraße, auf der »Wandervögel« mit Rucksäcken bepackt scheinbar ermüdet fortkeuchen. Von Landschaftern seien kurz genannt: Filarski, der wieder seine Motive in den Alpen gesucht hat, dann A. Hulshof Pol und A. R. Mauve mit je einem Werk, ferner der Neuling J. Birnie, der einige Sachen von einem traumhaft feinen Reiz, zum Teil pointillé, eingeschickt hat, Joan Colette, der zwei kleine Bilder aus Volendam in demselben Verfahren ausgeführt hat und C. Vreedenburg, der durch verschiedene frische, flottgemalte Hafenansichten vertreten ist. Neulinge auf einem anderen Gebiet sind Fr. Hogerward mit spanischen Sujets, worunter eine gute Stierkampfszene, und Kaas van Leeuwen, den dieselben Stoffe anziehen, die der verstorbene Dupont in Kupfer gestochen hat: die Auslader an den Seinequais mit ihren Schiebkarren oder ihren zweirädrigen Wagen, die schwere Arbeitsgäule mit großer Kraftaufwendung fortbewegen; diese Sachen, meistens von größeren Abmessungen, sind nicht ohne Verdienst. Recht gut führt sich auch G. H. Grauß ein mit einer bunten Kaffeehausszene und Tänzerinnen. In dem den Symbolisten und Romantikern reservierten Raum, wo Arbeiten von de Moor, von Schaap, von de Boer u. a. vereinigt sind, fällt ein großes in dunkeln braunen und gelben Tönen gehaltenes Gemälde von Butter auf, das in einer öden Landschaft mit Felsenkulissen im Hintergrund zwei gut gezeichnete Nacktfiguren sehen läßt, Isolde, die den sterbenden Tristan im Arm hält, ein eindrucksvolles Werk.

*M. D. Henkel.*

**London.** In der Textilabteilung des **Victoria und Albert-Museums** waren zwei äußerst interessante Gobelins englischer Arbeit aus dem 16. Jahrhundert ausgestellt. Sie sind im Besitz der Bodleian-Bibliothek in Oxford und sind, mit drei Stücken derselben Serie im Besitze der York Philosophical Society, nicht nur die einzigen Gobelin-Landkarten englischer oder anderer Manufaktur, die, soweit es bekannt ist, je gewoben wurden, sondern auch die einzigen Arbeiten des Richard Hyckes, die sich bis heute erhalten haben. Hyckes war ein englischer Weber in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, der mit William Sheldon, dem ersten Gründer einer englischen Gobelin-Anstalt in Warwickshire und Worcestershire, arbeitete. Er lernte sein Handwerk in den Niederlanden, deren Einfluß speziell in den Bordüren unverkennbar ist.

Die beiden in South Kensington ausgestellten Stücke sind gewobene Landkarten von Worcestershire und vom Thames-Tal, mit zahlreichen topographischen Details, Kirchtürmen, Brücken, Landgütern usw. Speziell schön und elegant in der Form sind die Buchstaben. Auf der Karte von Worcestershire ist eine lateinische Inschrift, aus welcher zu ersehen ist, daß der Gobelin von Richard Hyckes gewoben ward. Die ganze Serie von fünf Stücken war einst in der berühmten Sammlung des Horace Walpole in Strawberry Hill, der sie um £ 30 von der Sheldon-Familie kaufte.

In der Galerie des Herrn Larkin in Bond Street war ein **Erzeugnis chinesischer Kunstindustrie** aus dem 18. Jahrhundert zu sehen, das in Londoner Kunstkreisen ungeheures Aufsehen erregt. Es handelt sich um nichts weniger als ein angeblich in China fabriziertes Gobelingehänge, fast vier Meter weit und drei Meter hoch, nach einem Ming-Gemälde, ein Familienfest in einem Raume des kaiserlichen Palastes darstellend. Das Gewebe ist von einer Feinheit, die bei europäischen Arbeiten selten, wenn überhaupt je zu finden ist; und die Farben sind von einer

entzückenden Frische, als wenn das Gehänge nie dem Lichte ausgesetzt gewesen wäre. Und doch hat es Herr Larkin in China im Freien, dem Wetter und Licht ausgesetzt, auf dem Boden liegend gefunden. Die Erhaltung ist in jeder Beziehung tadellos.

Das Merkwürdige bei der Sache ist, daß die Bordüre, welche weniger fein gewoben ist als das Bild, aber trotzdem in einem Stücke damit gearbeitet ist, ganz genau mit der Umrahmung eines von Ludwig XV. dem Kaiser Kien-Lung geschenkten Gobelins nach Boucher übereinstimmt. Es ist nun die Frage, ob es nicht möglich ist, daß dieses hochinteressante Stück in Frankreich nach einer chinesischen Vorlage gewoben wurde. Herr Larkin spricht von urkundlichen Beweisen, daß das Stück wirklich in China, in der Nähe von Peking hergestellt wurde; und andere Sachverständige schließen sich seiner Meinung an. Von der Feinheit des Gewebes kann man sich einen Begriff machen, wenn konstatiert wird, daß jeder Quadratzoll zwischen 700 und 1100 Stiche enthält.

## SAMMLUNGEN

**Neuerwerbung einer Zeichnung von Hans Holbein.** Direktor Dr. Max J. Friedlaender hat jetzt für das Kupferstichkabinett der Berliner Museen ein schönes Werk Hans Holbeins erworben, eine große aquarellierte Zeichnung. Das Blatt stellt in einer üppigen Renaissance-Architektur unter einem Bogen die prachtvolle Gestalt der heiligen Kunigunde dar. Die Frau in weitem Gewande ist gekrönt und trägt in den Händen das Kruzifix. In Grau und Weiß hebt sie sich von dem Grunde ab, dem Holbein ein sattes Blau gegeben hat. Der ganz durchgeführte Entwurf, der sich würdig den anderen Blättern Holbeins in der Sammlung anreiht, dem Männerbildnis und dem Aquarell-Entwurfe zu der Prachtdekoration des Basler Hauses zum Tanz, war vielleicht die Vorlage für ein Glasbild.

## VEREINE

**Der Sächsische Kunstverein** veröffentlichte seinen Bericht auf das Jahr 1913. Er hat während dieses Jahres 2503 Kunstwerke ausgestellt, darunter 868 Ölgemälde, 719 Aquarelle (eine Folge der großen Aquarell-Ausstellung) und 107 Skulpturen. Verkauft wurden 104 Werke für 23027 M. (35 für 6290 M. von auswärtigen Künstlern). Außer der Aquarell-Ausstellung wurden noch 13 Sonderausstellungen veranstaltet: die Anton Graff-Ausstellung, ferner Ausstellungen von Erich Erler-München, Richard Pietzsch-München, R. Weise-Stuttgart u. a. Die Einnahmen der allgemeinen Kasse betrugen 40566 M. 53 Pf., die Ausgaben 39677 M. 13 Pf. Die Zahl der Mitglieder ist von 2527 auf 2447 zurückgegangen. In der Hauptversammlung am 26. Mai teilte der stellvertretende Vorsitzende mit, daß Exzellenz D. Otto Graf Vitzthum v. Eckstädt nach einundzwanzigjähriger zielbewußter und erfolgreicher Tätigkeit den Vorsitz niedergelegt hat. Er wurde einstimmig zum Ehrenvorsitzenden des Vereins ernannt. Der Jahresbericht wurde zur Kenntnis genommen, der Kassenbericht für richtig erklärt, als Vereinsgeschenk für 1915 eine Mappe mit 5 bis 6 Originalradierungen gewählt. Eine längere Aussprache brachte der Antrag, anstatt der Kunstwerke künftig Anteilscheine auf bestimmte Geldsummen zu verlosen, für die sich der Gewinner in der Ausstellung des Kunstvereins selbst ein Kunstwerk kaufen könne. Schließlich wurde ein Ausschuß gewählt, der über die Verbesserung des Verlosungsverfahrens und über etwaige Änderungen betr. das Vereinsgeschenk oder dessen Abschaffung beraten soll. Bemerkenswert ist noch eine Änderung in der Geschäftsführung des Sächsischen Kunstvereins: Die bisher getrennten Ämter des Sekretärs und des Schriftführers wurden zur Vereinfachung der Geschäfte in einer Hand vereinigt; gewonnen wurde dafür Herr Robert Richter, bisher Beamter der Kunsthandlung Emil Richter in Dresden.

## FORSCHUNGEN

Eine sehr hübsche Bestätigung für die schon vor einigen Jahren von Perkins versuchte **Zuschreibung einer Madonna mit Engeln in S. Fortunato zu Todi an Masolino** teilt U. Gnoli im Maiheft des »Bollettino d' Arte« mit. Ein Eintrag von 1432 im Ausgabenbuch von S. Fortunato enthält die Angabe, daß »maestro masino da Firenze« für ein Madonnenbild in der Kirche bezahlt worden sei. Ohne Zweifel hat Gnoli recht, wenn er dieses schon in dem Führer durch Todi von Pensi und Comez erwähnte, aber von ihnen nicht gedeutete Dokument mit der durchaus im Stil Masolinos gemalten Madonna in Zusammenhang bringt. Eine Abbildung des Gemäldes begleitet den Artikel. *—l.*

Florence Ingersoll Smouse gibt in einem kleinen Aufsatz im Juliheft der »Gazette des Beaux-Arts« einen Überblick über die Tätigkeit der Bildhauer **Pierre Puget, Filippo Parodi und Daniele Solaro** in Genua. Wichtig erscheint dabei der Hinweis auf die starken und bisher meist unterschätzten Einflüsse, die der Franzose Puget von der italienischen Barockkunst und insbesondere von Bernini erfahren hat. Sie zeigen sich in den abgebildeten Werken in Genua in unverkennbarer Stärke. Bei Parodi und Solaro wird hauptsächlich auf ihre kleineren Werke hingewiesen, die beide Künstler in weit besserem Lichte erscheinen lassen als ihre großen dekorativen Arbeiten. *—l.*

**Zu dem Heidelberger Goethe-Porträt.** Das Goethe-Bildnis, das gegenwärtig die in den städtischen Sammlungen in Heidelberg stattfindende Porträtausstellung zeigt, wird in dem Katalog von K. Lohmeyer Johann Heinrich Wilhelm Tischbein zugeschrieben. Es heißt dort: »Nach frdl. Mitteilung des Herrn Dr. E. Traumann handelt es sich hier um ein unbekanntes Goetheporträt. Rechts unten das Monogramm, in dem die Buchstaben T und W deutlich zu lesen sind, da aber oben auch ein G eingefügt zu sein scheint und dahinter ein kleines c, und darunter die Jahreszahl 1819, so könnte es sich sehr wohl auch nur um eine Kopie handeln. Der Tradition nach Geschenk Goethes an die Brüder Boisserée in Heidelberg.... Dr. E. Hünich vom Inselverlag denkt an eine Wiederholung des Bildes von K. J. Raabe, das von Goethe und dem Künstler zum Christfest 1814 den Brüdern Boisserée gewidmet wurde, doch ist damit noch nicht das sonderbare Monogramm erklärt.«

Ich glaube die Lösung geben zu können, wenn man in dem einen Buchstaben nicht G, sondern C erkennt. Um eine Kopie handelt es sich zweifellos und ebenso um ein Mitglied der Familie Tischbein; aber nicht um Wilhelm Tischbein, sondern um seine Nichte Caroline, die Tochter seines Bruders Friedrich August. Diese war ja selbst künstlerisch tätig; bekannt von ihr ist u. a. das in Stich verbreitete Bildnis Gleims und das ihrer Freundin Elise von der Recke. Sie war verheiratet mit dem Professor Wilken in Heidelberg. So wäre das Monogramm CTWc also aufzulösen in: Caroline Tischbein-Wilken cop. Diese Vermutung tauchte schon vor Jahren bei mir auf, als ich Porträts mit demselben Monogramm sah, die angeblich Heidelberger Persönlichkeiten aus derselben Zeit darstellten. Es wäre zu wünschen, daß man dem künstlerischen Wirken dieser Frau einmal genauer nachginge. — Auf wen das Original dieser Kopie zurückgeht, mag dann die Goethe-Forschung näher feststellen.

*K. Simon, Frankfurt a. M.*

In einem Aufsatz, der in dem zweiten diesjährigen Heft des »Repertorium für Kunstwissenschaft« erscheint, untersucht Berthold Daun eine **Gruppe von vier Madonnenbildern in Halbfigur,** die im Motiv mit der Madonna del Baldachino Raffaels sehr nahe verwandt sind. Diese Untersuchung ergibt das Resultat, daß nicht die Madonna del Baldachino die älteste Fassung des Themas wäre, sondern eines jener Halbfigurenbilder, das sich früher in der Sammlung Solly befand und heute in — nicht genanntem — deutschen Privatbesitz ist. Der Beweis für diese Hypothese wird so geführt, daß zuerst drei der in Frage stehenden Bilder auf das vierte — eben die Solly-Madonna — als ihr Vorbild zurückgeführt werden. Und dieser Untersuchung wird man wohl anstandslos folgen können. Ob aber wirklich diese älteste der Halbfigurenmadonnen ein Original von Raffaels eigner Hand ist, das läßt sich natürlich, wie der Verfasser auch selbst betont, nur auf Grund seiner Qualität bestimmen. Leider ermöglicht die kleine Abbildung, die dem Aufsatz beigegeben ist, eine eingehende Nachprüfung der Bestimmung nicht. Daun versichert, daß das Stück nicht nur Raffaels würdig, sondern sogar besser sei als die Madonna del Baldachino. *—l.*

## VERMISCHTES

**Max Liebermann** hat im Juli **Wilhelm von Bode** radiert und zwar zu Ehren des im Oktober beginnenden fünfzigsten Jahrganges unserer »Zeitschrift für bildende Kunst«, deren ältester noch heute mitwirkender Mitarbeiter der Berliner Generaldirektor ist. Liebermann hat auf Grund seiner langen Bekanntschaft und der mehrfachen Porträts, die er von Bode im Laufe der Zeit geschaffen hat, ein Meisterstück gegeben, voller Leben, voller überraschender Charakteristik und in einem glänzenden Stile radiert. Das Blatt wird das erste Heft des fünfzigsten Jahrganges im Oktober zieren; für das zweite Heft hat Max Klinger eine große Platte radiert, und das dritte wird eine Lithographie von Greiner bringen. Einen besonderen Schmuck bekommt der Jubiläumsjahrgang durch einen lithographierten Umschlag von Hans Meid.

## LITERATUR

**Hans Tietze,** *Die Methode der Kunstgeschichte.* Leipzig, E. A. Seemann, 1913. M. 12.—; geb. M. 15.—.

Soweit das Buch einen erschöpfenden Überblick über all die Fragen bietet, welche durch eine methodologische Betrachtung der Kunstgeschichte hervorgerufen werden, kann darüber hier nicht berichtet werden, da die Feststellung und Erörterung der einzelnen Probleme eine Abhandlung für sich bilden würden. In dieser Hinsicht genügt es zu sagen, daß der Anfänger darin alle für ihn wünschenswerte Anregung findet, und der bereits in der Arbeit Stehende Veranlassung erhält, seine Behandlungsweise daran nachzuprüfen.

Was den Verfasser zur Abfassung seines Werkes veranlaßt hat, ist die Furcht vor einer Auflösung der Kunstgeschichte infolge der Zerfahrenheit, welche besonders seit der letzten Zeit herrscht. Gegenüber den sich mehrenden Versuchen, diese Wissenschaft auf eine ästhetisch-psychologische Grundlage zu stellen, wird hier das bisher allgemein und mit Erfolg angewendete Verfahren geschildert und damit gezeigt, daß für die Kunstgeschichte keine andere Methode in Frage kommen kann als die der Geschichte überhaupt. Nur auf diese Weise könne sie sich ihr Anrecht wahren, als eine in sich abgeschlossene Wissenschaft mit selbständigen Zielen anerkannt zu bleiben. Der unbestimmte und daher leicht in die Irre führende Begriff einer Kunstwissenschaft — gegenüber der Kunstgeschichte — wird daher mit Entschiedenheit abgelehnt.

Unter solchen Umständen hätte von einer systematischen Betrachtungsweise, als einer bereits durch den Begriff der Geschichte gegebenen, vielleicht abgesehen werden können, wenn es nicht andererseits darauf angekommen wäre, in bezug auf alle Einzelheiten gerade die besondere Gestalt zu zeigen, welche der Kunstgeschichte eigen ist. Weiterhin wurde dadurch die Sicherheit erreicht, daß keiner der Meinungsunterschiede, welche innerhalb des Faches hervorgetreten sind, unberücksichtigt geblieben ist. Dagegen hat der Verfasser in seiner Kritik der bisherigen Leistungen der Kunstgeschichte äußerste Beschränkung geübt, so daß er nur da, wo es unvermeidlich erschien, und auch dann nur beiläufig, mit seinen Ansichten hervortritt. Aber er tut es mit der nötigen Klarheit und Entschiedenheit, nach dem Goetheschen Ausspruch, daß wer wirken will, Partei zu ergreifen wissen muß. Der Idealismus, von dem seine Erörterungen erfüllt sind, wird sicherlich äußerst günstig auf die Weiterentwickelung des Faches einwirken.

Leicht ist das umfangreiche Buch insofern nicht zu lesen, als die einzelnen Fragen, die sich allesamt auf die Kunst beziehen, hier nur von der methodologischen Seite aus betrachtet werden. Daß der Anfänger vieles als bekannt erwähnt findet, was er erst allmählich im Laufe seines Studiums zu lernen hat, war nicht zu vermeiden. Eine sparsamere Verwendung von Fremdwörtern hätte freilich die Klarheit wesentlich gefördert.

Zu weitgehend erscheint der Anschluß an die Geschichtswissenschaft (unter Zugrundelegung von Ernst Bernheims Lehrbuch der historischen Methode), wenn die Kunstwerke selbst zu den »Quellen« der Kunstgeschichte gerechnet werden, da diese Bezeichnung nur insoweit auf sie paßt, als sie Äußerungen der Zeit und Bestandteile einer Entwickelungsfolge bilden, während ihr eigentlicher innerer und daher bleibender Wert dabei unberücksichtigt bleibt. Von seinem methodischen Standpunkt aus hat ja der Verfasser recht, wenn er sagt, nicht das Kunstwerk an sich bilde den Gegenstand »kunstgeschichtlicher« Erforschung, sondern nur das Kunstwerk an der bestimmten Stelle, die ihm in der Entwickelung gebührt (S. 174): aber andererseits heißt es doch wohl den Begriff der Geschichte zu eng fassen, wenn man gerade das, was dauernden Wert besitzt, die großen Menschen und die großen Taten, nicht an und für sich, sondern nur nach der Seite ihrer mehr oder weniger wechselnden Wirkung betrachten will. Denn es scheint mir, daß die Forschung dort erst recht ihr Ziel und ihre Weihe erhält, wo die Methode ihre Grenze findet und das Empfinden in sein Recht tritt.

Dagegen ist dem Verfasser durchaus beizustimmen in dem, was er über die vielumstrittene Frage nach der Bedeutung der Stilkritik vorbringt, indem er zwischen den stärksten Gegensätzen, wonach sie einerseits als letzter Zweck der Kunstgeschichte, andererseits überhaupt nicht in deren entwicklungsgeschichtliche Auffassung hineingehört, glücklich vermittelt. Noch klarer wäre dies hervorgetreten, wenn die Stilkritik überhaupt nicht in dem Abschnitt über die Kritik, sondern in dem über die Bewertung der Kunstwerke behandelt worden wäre. Nur hätten hier die Gefahren noch stärker betont werden sollen, die mit den Folgerungen aus neuen Annahmen verbunden sind, da es sich dabei um eine äußerst häufig vorkommende Fehlerquelle handelt, die bei der eigentlichen Geschichte eine wesentlich geringere Rolle spielt.

Als zwei Hauptaufgaben der Kunstgeschichte treten hier einerseits die Erkenntnis der wechselnden Stile und

andererseits die Zurückführung dieser Stile auf den jeweiligen Wandel in der Auffassung der Naturformen hervor.

In bezug auf diese Wandlungen der Auffassung, die am schwersten mit Hilfe methodischer Regeln zu erfassen sind, gibt der Verfasser wenigstens einige brauchbare Winke, wenn er ausführt, daß in emporsteigenden Kunstzeiten die Typen immer mehr mit Leben erfüllt werden, bis die volle Wiedergabe des Naturvorbildes erreicht ist, während von da ab eine Art des Naturalismus stets die andere ablöst, wobei infolge der beschränkten Darstellungsmöglichkeiten mancher Wandel durch Rückschritte nach bestimmten Richtungen erkauft werden muß. Hängen auch die Verschiedenheiten in der mehr realistischen oder mehr abstrakten Wiedergabe der Außendinge von dem Wandel der Vorstellungen ab, so braucht damit nicht immer gerade eine gesteigerte Erkenntnis dieser Dinge verbunden zu sein.

Merkwürdig ist nur, daß der Verfasser die sogenannte Künstlerästhetik, also die wesentlich durch technische Gesichtspunkte bestimmten Urteile, welche theoretisierende Künstler aller Zeiten über Ziel und Maßstab der Kunst gefällt haben, so wenig berücksichtigt, da sie doch nur auf den stets gleichbleibenden materiellen Bedingungen des Kunstschaffens beruhe. Dadurch bleibt diese Art der Ästhetik, die zum mindesten die Grundlage für jede Bewertung der Kunstwerke bildet, und daher bei keiner geschichtlichen Untersuchung entbehrt werden kann, in der Luft hängen, ohne weder für die Geschichte noch für die eigentliche (psychologische) Ästhetik, mit der sie überhaupt kaum etwas zu schaffen hat, verwertet werden zu können.

Einer anderen wichtigen Quelle der Bewertung von Kunstwerken, die Deutung ihres Inhalts, wie sie z. B. bei den von den Humanisten eingegebenen Darstellungen der Zeit um 1500 oder bei Rembrandts Behandlung biblischer Stoffe hervortritt, hat dagegen der Verfasser die ihr gebührende Beachtung in vollem Maße geschenkt.

Was die Stilkritik betrifft, so wäre zu wünschen gewesen, daß der Verfasser noch stärker den Einfluß betont hätte, den die einzelnen Kunststile auf ihre Zeit, sowie auf die Folgezeit ausgeübt haben, da nur auf diesem Wege zu einer Weltgeschichte der Kunst, als der höchsten Aufgabe des ganzen Gebietes, gelangt werden kann. Ferner wäre von Bedeutung gewesen, der Einwirkung nachzugehen, welche die Künstler auf verschiedene Zeiten ausgeübt haben, wie besonders Raffael und Rembrandt zeigen. Endlich ist auch zu berücksichtigen der verschiedene Maßstab für die Bewertung von Kunstwerken, je nachdem ob sie nach ihrer entwicklungsgeschichtlichen oder ihrer ästhetischen Bedeutung betrachtet werden; dazu kommt noch der Mode(Handels)Wert der Werke. Gehören auch der ästhetische und der Handelswert nicht in die geschichtliche Betrachtung hinein, so wäre es doch immer förderlich gewesen, auf die Verschiedenheiten der Abschätzung hingewiesen zu haben.

Von Wert ist jedenfalls, daß hier so klar mit dem nach Zeiten und Umständen wechselnden Urteil gerechnet wird. Daraus erwächst für die Kunstgeschichte, wie für die Geschichte überhaupt, die Aufgabe, etwa alle zwei Generationen die Ansichten über einzelne Fragen einer Neuprüfung zu unterwerfen. Ob wir, wie der Verfasser erwartet, durch eine Weiterbildung der psychologischen Methode zu einer wesentlich größeren Sicherheit im Urteil gelangen werden, mag die Zukunft entscheiden; der Gegenwart gegenüber werden wir stets wegen des zu geringen Abstandes und unvollkommenen Überblickes befangen bleiben, so daß der Ausschluß der allerneuesten Kunst von der Betrachtung nicht bloß, wie der Verfasser meint, aus Opportunitätsgründen, sondern an und für sich gerechtfertigt erscheint.

Jedenfalls wird sich die kunstgeschichtliche Betrachtung in ihrer Methode um so mehr festigen, je weniger sie dem Trugbild einer unmittelbaren Erkenntnis der jeweiligen Kunst nachgeht, sondern vielmehr auf der Behandlung der wesentlich durch Schriftquellen erfaßbaren und zugleich durch Denkmäler nachprüfbaren Zeiten wie des Mittelalters und der Renaissance fußt. Weiterhin, je mehr Rücksicht auf die Baukunst, als die grundlegende der Künste genommen wird, im Gegensatz zu der jetzt viel zu sehr bevorzugten Malerei, welche subjektiver und daher schwankender Auffassung zu weiten Spielraum läßt.

Wirkt das Tietzesche Buch in dem Sinne, daß der Betrieb der Kunstgeschichte auf den Universitäten in der angegebenen Weise gefestigt und der Willkür entzogen wird, so erwirbt es sich dadurch ein Verdienst, das nicht hoch genug angeschlagen werden kann. *W. v. Seidlitz.*

**W. Mackowsky,** *Erhaltenswerte bürgerliche Baudenkmäler in Dresden.* Verlag C. Heinrich, Dresden 1913.

Die anläßlich der Tagung für Denkmalpflege und Heimatschutz in Dresden 1913 entstandene Schrift kommt zur rechten Zeit. Die 20 Lichtdrucktafeln, die nach ausgezeichneten photographischen Aufnahmen hergestellt worden sind, erweisen es von neuem, daß die bürgerlichen Baudenkmäler Dresdens eine der größten Zierden dieser schönen Stadt sind. Häuser wie das von Pöppelmann gebaute am Judenhof und das Hotel de Rome am Neumarkt stehen in der Reinheit der Formen und Selbständigkeit der Leistung kaum hinter den von jeher berühmten Prachtbauten aus dem »Augusteischen Zeitalter« Dresdens zurück. Gleichzeitig gewinnt man aber schon aus den Abbildungen den unerfreulichen Eindruck einer fatalen Gleichgültigkeit und Verständnislosigkeit vieler Hauseigentümer gegenüber ihren Schätzen, der sich beim Durchwandern der Straßen und Gassen um den Altmarkt und Neumarkt noch mehrt. Durch eine provinzielle, dem Charakter der Bewohner außerdem völlig fremde Reklamefreudigkeit hat man zahlreiche schöne Bauten aufs schwerste geschädigt. Glücklicherweise ist die Stadtverwaltung sich ihrer Güter bewußt, wie u. a. die Restaurierung des Neustädter Rathauses beweist. Der Text Mackowskys schildert — alles Wissenswerte zusammenfassend — die Entwicklung der bürgerlichen Bautätigkeit seit der gotischen Zeit, verweilt bei den gesetzgeberischen Maßnahmen der sächsischen Fürsten für ihre Residenzstadt und versucht besonders angelegentlich positive Werte für den modernen bürgerlichen Bau aus der Beschäftigung mit den älteren Bauten zu gewinnen. Zahlreiche Grundrisse von Privathäusern verleihen dem Buche besonderen Wert. *F. Winkler.*



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 43. 18. September 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

## LITERATUR

**Emil Waldmann,** *Griechische Originale.* Leipzig, E. A. Seemann. (Gebunden M. 8—.)

Emil Waldmanns Buch »Griechische Originale« gibt eine knappe und anschauliche Darstellung der griechischen Kunstentwicklung nach ihren wesentlichsten Zügen. Der Grundgedanke des Buches, den Text nur durch Abbildungen erhaltener Originalarbeiten zu unterstützen, stammt ebensosehr aus dem modernen Kunsterkennen wie die Beurteilung der einzelnen Werke, die von Klassizismus und historischer Befangenheit frei ist. »Daß das echte ursprüngliche Kunstwerk noch in versehrtem Zustande wertvoller ist, als jede noch so getreue Kopie des Ganzen«, »daß jede Kopie das Leben der Oberfläche tötet«, ist eine Einsicht, die sich in der griechischen Kunstgeschichte noch nicht genügend durchsetzte. Auf keinem anderen Gebiet der Kunstgeschichte hat man so häufig versucht, den Stil der Bildwerke aus der literarischen Überlieferung und aus späteren Kopien zu erfassen, ja erhaltene Arbeiten auf summarische Beschreibungen und selbst Erwähnungen hin einem bestimmten Meister zuzusprechen. In dieser Hinsicht wirkt das Waldmannsche Buch reinigend. Zugleich kann naturgemäß von keinem anderen Standpunkt das Niveau der griechischen Kunst so hoch wiederhergestellt werden als von diesem. Der Text bezeichnet die wichtigsten Aufgaben und Lösungen der griechischen Plastik und würdigt die erhaltenen Werke nach ihrer zeitlichen Folge. Die wissenswerten Einzelheiten sind in glücklicher Anordnung den Tafeln beigefügt: Notizen über Material, Größe, Fundort, Zeit und Schule, eine kurze Bezeichnung des Gegenstandes und der Literatur, und Angabe der erhaltenen Polychromie. Ein Vergleich der Daten für die einzelnen Funde, die möglichst angegeben sind, beleuchtet den erstaunlichen Anteil des 19. Jahrhunderts an der Wiederentdeckung auch dieser, allerdings niemals vergessenen Kunst, die seit tausend Jahren in immer erneuter Renaissance auflebte und voraussichtlich auch in diesem Jahrhundert, vor dem historisch geschulten Blick neue Deutlichkeit gewinnend, wieder zum lebendigen Bildungselement werden wird. Selbst den Kenner der griechischen Kunst wird es überraschen, daß unter den 80 Bildwerken aus der Frühzeit bis zum Jahre 450 nur der Neapeler Kopf Tafel 50 vor 1800 gefunden ist. Der Blütezeit des 5. Jahrhunderts sind 45 Tafeln gewidmet. Neben den Parthenonskulpturen (12 Abbildungen) sind nur der Dornauszieher, der Idolino und der Bronzekopf Tafel 123 ältere Funde. Von 47 Abbildungen aus dem 4. Jahrhundert kommt nur der Kopf Tafel 159/60 aus dem 18. Jahrhundert auf uns und selbst von den 34 Abbildungen aus der Spätzeit waren nur etwa 4 mit Sicherheit vor dem 19. Jahrhundert bekannt. Besonders schmerzlich ist der Mangel an Originalarbeiten des Polyklet, Myron und Phidias. Da der Verfasser im Idolino den Stil Polyklets erkennt, ist nicht einmal ein Schulbild des Meisters von Eleutherae vorhanden. Reicher sind in unserem Kunstbesitz die führenden Künstler des 4. Jahrhunderts vertreten, und von den Leistungen der ausgehenden griechischen Kunst geben die Tafeln eine gute Vorstellung. Wenn der Verfasser im Vorwort das zahlenmäßige Überwiegen des 6. Jahrhunderts bedauert, das unserem Bestand an Originalwerken entspricht, so werden ihm viele Leser gerade für diese vortreffliche Bilderreihe besonders danken, deren Werke vom rein sachlichen Standpunkt des Künstlers aus gesehen die größten Vorzüge aufweisen, gleichviel welche Aufgaben der Plastik sie ausschließen und aus welchen Gründen sie dies tun. Ihre Verfertiger waren die elementaren Genies, die das Schicksal der griechischen Kunst entschieden. Der Text, der wieder die entscheidende Wirkung der Hildebrandschen Schrift auf unsere Kunsterkenntnis bestätigt, wird auch dem Kunstwert dieser Arbeiten vollkommen gerecht. Zumal in der hohen Einschätzung des Typhongiebels und des unvergleichlichen Kalbträgers, die an künstlerischem Ernst die ionischen Leistungen, selbst eine so fesselnde Arbeit wie die Gruppe des Theseus und der Antiope überragen. Im Zusammenhang dieser griechischen Reihe, etwa neben dem herrlichen Torso Tafel 17, dem Fries des Knidierschatzhauses und der Athene im Kampf mit dem Giganten, neben dem vortrefflichen Berliner Kopf Tafel 32, haben so voneinander abweichende Werke, wie der (cyprische) Kopf Tafel 28, der Rampinsche Tafel 33 und das Charitenrelief Tafel 34, etwas stilistisch Befremdendes. Ihre Abweichungen lassen sich vielleicht doch nicht aus provinzieller Befangenheit allein erklären. In den folgenden Abschnitten ist besonders die vorzügliche, endlich einmal uneingeschränkte künstlerische Würdigung der Ägineten zu begrüßen. In dem Kapitel über den Rhythmus die Charakteristik Polyklets, der als Künstler gar nicht hoch genug gewertet werden kann. Ein Meister von der Art und dem Gewicht des Jan van Eyck, an dessen plastischer Logik und Solidität, die nicht zu überbieten war, sich Künstlergenerationen orientierten. So blieb Phidias nur noch übrig, den »Schwerpunkt des Kunstschaffens aus der rein plastischen in eine mehr geistige und ethische Sphäre zu verlegen«. Die Bildwerke wollen nun nicht mehr einzig plastische Schöpfungen sein, sie werden geistige Idealbilder. Von den herrlichen Gestalten dieses Kreises wünschte man neben den Parthenonfiguren und der schönen Wiedergabe der Kore vom Erechtheion Tafel 118 eine Abbildung des Berliner Frauentorsos zu finden. Der folgende Weg der Kunst wird sehr lebendig mit der sokratischen Überlieferung in Parallele gestellt, und deutlich heben sich von dem gemeinsamen künstlerischen Hintergrund einer neuen Zeit die Profile des Praxiteles und Skopas ab. Die Summe der Kunstleistungen des 4. Jahrhunderts auf dem Gebiet des Reliefs zieht Waldmann in einem Vergleich der Mausoleumsskulpturen mit den Arbeiten vom Parthenon und aus Phigalia, für die Goethe so temperamentvoll eintrat. Die Kunst des Lysipp wird überzeugend als die Äußerung einer schöpferischen Reaktion dargestellt, die sie tatsächlich gewesen ist. Das Schlußkapitel faßt die wesentlichen Züge der hellenistischen Kunst zusammen und klingt in einer Würdigung der Reliefs von Pergamon aus. Dem gewaltigen Fries »der letzten monumentalen Leistung der griechischen Skulptur, von der wir wissen« sind 7 Tafeln entnommen, die das künstlerische Vermögen der Zeit dokumentieren, zumal so zerfließenden Konzeptionen gegenüber, wie die weiblichen Köpfe Tafel 177 und 189 und die jenseits der plastischen Kunst stehende, psychologisch nicht uninteressante Bildwiedergabe des Euthydemos von Baktrien Tafel 185. Wie direktionslos im künst-

lerischen Sinn die Zeit war, wie die entgegengesetztesten Kunstabsichten sich in einem Werk kreuzen konnten, zeigen die Porträts der Amastris, Tafel 176 und Ptolemäos I. Tafel 178/9, wo das alte konstruktive, völlig unpersönliche Kopfschema mit mimischer Erregung erfüllt wird. Gegenüber der hellenistisch-ägyptischen Kompromißarbeit Tafel 178 fesselt der mehr ägyptisch-ptolemäische Kopf der Berenike, Tafel 183/4, durch einen vom Verfasser hervorgehobenen »merkwürdigen, etwas dualistischen Reiz«, der teilweise auf der wunderbaren, vollzogenen Verschmelzung ägyptischer und griechischer Kunstform beruht. *Hedwig Fechheimer.*

**Max Raphael:** *Von Monet zu Picasso.* Grundzüge einer Ästhetik und Entwicklung der modernen Malerei. München und Leipzig. Delphin-Verlag.

**Paul Fechter:** *Der Expressionismus.* München, R. Piper & Co. 1914.

Von zwei entgegengesetzten Seiten versuchen diese beiden Bücher das Problem der modernen Malerei zu deuten. Raphael setzt ein Bild Picassos auf sein Titelblatt, Fechter einen Apostelkopf von Max Pechstein. Diese Verschiedenheit bezeichnet die grundsätzliche Einstellung beider Verfasser. Der eine sieht den letzten Sinn aller bildenden Kunst in einer »absoluten Gestaltung«, der andere im Ausdruck eines Seelischen. Es sind in der Tat damit die beiden Möglichkeiten umschrieben, die einer Kunst offen stehen, die aus den Bahnen eines imitativen Naturalismus frei zu werden trachtet. Und diese beiden Tendenzen leiten unverkennbar alle neuen Bestrebungen der bildenden Kunst. Aber sie vertragen nicht die Isolierung, nicht im Werke und nicht in der Theorie. Raphaels ästhetischer Radikalismus führt in dieselbe Sackgasse, in der der Kubismus selbst sich verliert, und die Geheimsprache einer nicht genügend geläuterten philosophischen Terminologie ist ebenfalls das unmittelbare Gleichnis kubistischer Rätselform. Kunst läßt sich nicht aus einem einhelligen Prinzip herleiten, nicht in der Richtung auf ein eindeutiges Ziel bestimmen. Naturnachahmung, Gefühlsausdruck, Gestaltung sind Elemente, die das Wesen des Schaffens gemeinsam erst ausmachen. Ihre Isolierung führte in die Abwege des Futurismus, der absoluten Malerei und der kubistischen Formel. Fechter vertritt nicht mit so dogmatischem Eifer den Standpunkt eines alleinigen Prinzipes. Er sieht zwar das Wesen aller künstlerischen Betätigung im Ausdruck eines Seelischen. Aber er findet diesen in so verschiedenen Äußerungen wie den Werken der deutschen Expressionisten, der französischen Kubisten und der italienischen Futuristen. Er will nur die Hauptströmungen umschreiben, bezieht sich doch aber zu sichtbar auf bestimmte Künstlergruppen, und da es nicht immer die primären sind, wirkt seine Darstellung zuweilen etwas abseitig. Raphael beschränkt sich wesentlich auf die französische Linie, wie schon der Titel sagt, und er hat damit den Vorteil einer geradlinigen Entwicklungsreihe, die für ihn letzten Endes in den zwei Namen: Cézanne und Picasso beschlossen ist. Die modernste Malerei reizt wie keine andere zu theoretischer Formulierung ihres Wesens, trägt sie selbst doch in vielen ihrer Äußerungen den Keim der Theorie. So entsteht eine eigene Literatur ästhetischer Schriften, als logische Folge und Begleiterscheinung der Produktion. Und im Sinne eines größeren Publikums, das durch solche Schriften für diese Kunst geworben werden soll, möchte man wünschen: mehr Breite als Tiefe, mehr Darstellung als Theorie. *G.*

**New Guides to old masters. Munich, Frankfort, Cassel.** By *John C. van Dyke.* New York, Charles Scribner's Sons, 1914.

An populäre Führer durch unsere großen Kunstsammlungen wird man nicht den streng wissenschaftlichen Maßstab als den alleingültigen anlegen wollen. Man wird denken können, daß ein Mann von Kultur und fein gebildetem Geschmack etwas Anregendes und Förderndes zu sagen weiß, auch wenn ihm unbekannt bleibt, was die Forschung über die Kunstwerke, von denen er erzählt, zu sagen hat. Aber man wird mindestens verlangen müssen, daß der Verfasser eines Führers einen bestimmten Standpunkt den Dingen gegenüber einnimmt und nicht nach augenblicklicher Laune und Eingebung drauflos urteilt — und schreibt, so wie es der Verfasser obigen Führers — des sechsten aus einer Serie, die die gesamten Galerien der alten Welt umfassen soll — für zulässig hält.

Nur ein paar Proben, um die »Methode« des vorliegenden Buches zu charakterisieren. Der Verfasser verteilt Zensuren in Form von Sternen. Ein Stern bedeutet ein Bild, das über den Durchschnitt hinausragt, zwei Sterne ein Werk von hohem künstlerischen Rang, ohne Rücksicht auf den Namen des Malers (ein sehr schöner Vorsatz, der leider nur einmal bei dem Meisterwerk des Sweerts in München zur Anwendung gebracht ist); drei Sterne deuten ein großes Meisterwerk an. Der Verfasser zensiert streng; die drei Sterne finden sich im ganzen Bande nur einmal, bei der »Saskia« in Kassel. Aber der »Segen Jakobs« wird man einwerfen? Oder der »Bruyningh«? Sie müssen es sich gefallen lassen, von keinem Stern empfohlen in Mr. van Dykes Buch zu erscheinen. Von ersterem heißt es, daß Rembrandt oder »ein Schüler« es möglicherweise früher als 1656 (wie das Datum sagt) begonnen und niemals vollendet hat; die Frauenfigur und der streifige Mantel Jakobs »sehen nicht rembrandtisch aus«; der Bruyningh »läßt sich nicht mit dem Coppenol vergleichen«; das Gesicht gliche dem Engel auf dem Bilde in Berlin (»Jakob ringt mit dem Engel«) und beides seien vielleicht Werke von Bol!! Die kleine Winterlandschaft ist »künstlerisch ohne Bedeutung und die Zuweisung zweifelhaft« (voll signiert und datiert); bei der »Landschaft mit den Ruinen« meint der Verfasser, Pieter Molyn oder Herkules Seghers würden qualitativ das Gleiche haben leisten können und läßt durchblicken, daß für ihn Rembrandts Urheberschaft durchaus nicht feststeht. Die »singenden Knaben« von Frans Hals sind »wahrscheinlich von Judith Leyster«, die zwei kleinen männlichen Bildnisse »möglicherweise im Atelier des Hals entstanden« usw.

In München werden die Brouwers, die zum köstlichsten Besitz der Pinakothek zählen, alle unter einer Nummer mit der tiefen Bemerkung abgetan, daß der Maler nie sehr anziehend in seinen Gegenständen, aber stets sehr interessant in seiner Technik, daher ein Maler für Maler sei. Von Dürers Aposteln heißt es, sie seien zwar sehr lebenswahr, aber nicht eben liebenswert und jedenfalls uninteressant, wenn auch von Dürer. Im umgekehrten Sinn übertreibend heißt es von dem männlichen Bildnis von Tizian Nr. 1111 in München, daß der Meister »nie etwas besseres gemalt habe«. In Frankfurt wird der große Rembrandt dem Meister abgesprochen: »das Bild rührt von einem Schüler und Nachahmer her«; der Vermeer wird einem von Mr. van Dyke erfundenen »Pseudo-Vermeer« gegeben.

Diese Proben werden genügen. Man darf wohl die Frage aufwerfen, für welches Publikum ein solches Handbuch berechnet ist? Und ist es begreiflich, daß eine Nation, die eine so große Zahl ganz hervorragender Sammler gezeitigt hat, Arbeiten über Kunst, wie die vorliegende, sich gefallen läßt? *Gronau.*

**Pierre-Paul Plan,** *Jacques Callot.* Maître Graveur (1593—1635) suivi d'un catalogue chronologique. Nouvelle édition revue et réduite, ornée de 96 estampes et d'un portrait. Bruxelles et Paris, G. Van Oest & Cie., Éditeurs.

In vornehmer Ausstattung und mit zahlreichen Abbildungen der Callotschen Stiche ist die Neuauflage der rühmlich bekannten Planschen Monographie bei Van Oest erschienen. Frei von jeder anbetenden Übertreibung, mit der Klarheit und liebevollen Strenge des gründlichen Kenners ist uns hier die feine, schwer ergründliche Persönlichkeit Callots, die Bedeutung und der Genußwert seiner Kunst dargestellt. Callot gehört nur in dem Sinne zu den ganz Großen, daß er auf seinem Wege trotz seines frühen Todes bis ans Ende vorgedrungen ist. Was er war, ist er ganz gewesen. Die Tiefen und Höhen eines eigenmächtigen und persönlichen Gefühlslebens waren ihm nicht zuteil geworden; dagegen erleuchtete ihn ein ungewöhnlicher Verstand, dem die einzigartige Fähigkeit der Beobachtung und ein gewaltiger Spieltrieb zur Seite standen. Das waren die Elemente des großen Zeichentalents. Die Natur konnte er demgemäß und dem Zeitgeist entsprechend nur dekorativ auffassen, er sah sie als Bühne, auf der seine pupazzi ihr so geistvolles Marionettenleben zu spielen hatten. In der Kunst- und Lebensführung klingt der Name Benvenuto Cellini nicht zufällig an, und besonders lebendig wird diese anmutige Erinnerung — allerdings gemildert durch die sanfteren Farben einer Epigonenzeit — in der vornehmen und anziehenden Erzählung Plans, die der ernstesten ästhetischen Untersuchung den Reiz einer eleganten Novelle zu geben vermag. *R. M.*

## NEKROLOGE

An der Spitze der vorigen Nummer der Kunstchronik stand ein anonymer Aufsatz über den wichtigen Goldfund von Illahun; heute sind wir in der schmerzlichen Lage, den Verfasser, unseren Mitarbeiter Herrn **Friedrich Rösch**, als Opfer des Krieges melden zu müssen. Er erlag seiner schweren Verwundung im Kampfe. — Rösch war Assistent am Kais. Archäologischen Institut in Kairo, von wo aus er uns von Zeit zu Zeit höchst interessante Berichte sandte.

**Alexander Conze.** Am 18. Juli dieses Jahres ist Alexander Conze, der große archäologische Organisator und Anreger, im 83. Lebensjahr gestorben. Die großen Ereignisse der letzten Wochen erlauben es uns erst jetzt, dem hervorragenden Bahnbrecher in dem Gebiet der klassischen Archäologie einen Nachruf zu widmen. — Für Conze lag sein Arbeitsgebiet, wie er sich selbst ausdrückt, genau da, wo sich der Querschnitt der klassischen Philologie und der Längendurchschnitt der Kunstwissenschaft kreuzen. Es war Otto Jahns Einfluß, der ihm diese Definition eingegeben hatte. Und unter Kunst verstand Conze alle Gebilde der Menschenhand, »alle in räumliche Formen hineingeschaffenen Menschengedanken«. — Conze war am 10. Dezember 1831 in Hannover als Sohn eines Reiteroffiziers geboren; und dieser Abstammung ist es wohl zu danken, daß er selbst ein trefflicher Reiter wurde, der später das von ihm so gründlich durchforschte kleinasiatische Gebiet eifrig zu Pferde durchstreifte und noch in seinem höchsten Alter seine Ausritte in den Grunewald nicht aufgab. — Er studierte in Göttingen und Berlin (unter Gerhard) und promovierte 1855. 1861 habilitierte er sich in Göttingen, wurde 1863 außerordentlicher Professor in Halle, 1869 ordentlicher Professor in Wien, wo er acht Jahre in vorbildlicher Weise als Lehrer, Organisator und Herausgeber wirkte. — Das archäologische epigraphische Seminar in Wien und die von ihm zusammen mit Hirschfeld ins Leben gerufenen »archäologische-epigraphische Mitteilungen« entstanden zu jener Zeit. — Ebenso hat er die österreichischen Ausgrabungen in Samothrake veranlaßt und geleitet, nachdem er 1856/57 auf einer Reise in das nördliche ägäische Meer zuerst die Insel besucht und damals vielleicht schon den Gedanken gefaßt hatte, einmal das Gesamtbild einer großen Kultstätte aus dem Erdboden wieder hervorzuziehen. Der Wiener Akademie und ihrer Förderung ist auch Conzes vor wenigen Jahren erst fertig gewordenes großes Werk über die attischen Grabreliefs zu danken. Ebenso hat er die für den archäologischen Unterricht so wertvollen und fast unentbehrlichen »Wiener Vorlegblätter« ins Leben gerufen. Nicht minder ging von Conze die Anregung für das Studium der römischen Reste in Österreich aus, wie er denn auch später in Deutschland die römisch-germanische Kommission des Kais. Deutschen archäologischen Instituts gegründet hat. — Im Jahre 1877 wurde Conze an die Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse nach Berlin berufen, an der er 10 Jahre zunächst unter und dann neben Richard Schöne wirkte. Das Berliner Museum hat der Tätigkeit Conzes an ihm und der späteren Zeit, als er Generalsekretär des Kaiserlich Deutschen Archäologischen Instituts in Berlin geworden war, die hervorragendsten Zugänge zu verdanken: die Sammlung Sabouroff und die unerreichten pergamenischen Skulpturen wurden während seiner Leitung einverleibt. Von 1887 an steht das Deutsche Institut für zwanzig Jahre unter dem Zeichen Conzes; eine außerordentlich tatenreiche Zeit voll reicher Resultate, mochte auch Conzes etwas pedantische Leitung nicht nur Beifall gefunden haben. Acht Jahre hatten die ersten erfolgreichen Arbeiten in Pergamon gedauert, die Conzes Initiative zu verdanken waren. Ein Jahrzehnt hegte er dann bei sich und bedachte den Plan der Fortsetzung der pergamenischen Ausgrabungen, während die Verarbeitung der überreichen Ergebnisse ihren langsamen, aber sicheren Weg unter seiner hauptsächlichen Mitwirkung gegangen war. Mit einem am 9. Dezember 1897 gehaltenen Vortrag »Pro Pergamo« hatte er den Weg zu neuen Arbeiten in Pergamon gebahnt, die bis zur neuesten Zeit gedauert und stets neue bedeutende Resultate geliefert haben. Inzwischen hatte er auch in Deutschland in seiner Vorliebe für unsere Limesforschung die Ausgrabungen des großen Römerlagers zu Haltern sich zur Aufgabe gemacht. — Noch vor zwei Jahren konnte der rüstige Gelehrte Griechenland wiedersehen und die großen Gedanken seiner Jugend, die er bis in das höchste Alter hochgehalten hat, dort neu erleben. Im Jahre 1910 jährte es sich zum 50. Male, daß Conze zusammen mit Michaelis, der ihm vier Jahre im Tode vorangegangen ist, als die ersten Stipendiaten des Kaiserlich Deutschen — damals preußischen — Instituts nach Griechenland geschickt wurden. Musterhaft ist damals schon (1860) der Bericht über die Reisen und die Tätigkeit in Griechenland; vorbildlich ist überhaupt das Wirken Conzes in seiner Wissenschaft gewesen. *M. Maas.*

Am 9. September starb im hohen Alter von 82 Jahren der Düsseldorfer Landschaftsmaler **Albert Arnz** (geboren am 24. Januar 1832 in Düsseldorf). Er war ein Schüler Oswald Achenbachs, dessen Schwager er später wurde. Sind auch die italienischen Landschaften von Albert Arnz, die durchweg den Einfluß des Lehrers verraten, am bekanntesten geworden, so beruht seine Bedeutung nichtsdestoweniger auf den Gemälden, in denen er heimatliche Motive behandelte. Ein verfeinertes und intimes Naturgefühl, verbunden mit gewählter Farbengebung, spricht aus diesen Landschaften, die besonders in rheinischem Privatbesitz nicht selten sind. Die infolge des Krieges auf unbestimmte Zeit verschobene »Düsseldorfer Retrospektive« des Jahres 1915 würde auch zu einer gerechteren Würdigung dieses halbvergessenen Künstlers beigetragen haben. *C.*

Der Privatdozent an der Technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg, Dr. phil. **Heinrich Lattermann,**

ist auf dem Felde der Ehre gefallen. Der junge Gelehrte hatte sich erst im letztvergangenen Sommersemester in der Abteilung für Architektur der Berliner Hochschule für das Fach der klassischen Archäologie als Privatdozent habilitiert. Ein Schüler von Adolf Michaelis in Straßburg und Reinhard Kekule von Stradonitz in Berlin hatte Lattermann sich besonders die antike Baugeschichte als Studienfeld gewählt.

## VEREINE

+ **München. Kunstwissenschaftliche Gesellschaft.** Sitzung vom 8. Juni 1914. Herr Frankl berichtet über ein bayrisches Glasgemälde in S. Saturnin in Tours. Es stammt von demselben Meister, der das Medaillonfenster in der Benediktuskirche in Freising, das in der mittleren Chorkapelle im Augsburger Dom und das im Ulmer Münster gemacht hat, und von dem auch ein Fragment in der Münchner Frauenkirche mit dem Datum 1395 herstammt. Am nächsten verwandt aber ist es einem Fragment eines Medaillonfensters, das im Bayrischen National-Museum (Nr. 97, Saal XV) aufbewahrt wird, kürzlich reproduziert im Handbuch der Glasmalerei von J. Fischer; es ist möglich, daß diese Stücke ursprünglich zu ein und demselben Fenster gehörten. Frankl erzählt dann, wie er durch mündliche Erkundigungen erfuhr, daß diese Scheiben etwa 1881 oder 1882 von einer Mme. Pelouse, damals Besitzerin von Schloß Chenonceaux (gelegentlich einer Reise über Würzburg, Bayreuth) in München im Antiquitätenhandel gekauft seien. Die zwei Medaillons wurden in Schloß Chenonceaux gar nicht ausgepackt, da man dort keine Verwendung für sie fand. Als der Besitz dieser Dame versteigert werden mußte, gelangten die Glasgemälde in die Hand einer Kunsthändlerin in Tours, von der sie M. Clerambault kaufte, der sie 1889 der Kirche S. Saturnin stiftete. In jedem der zwei Medaillons stehen in der Kreisfläche zwei Apostel, den Kreis umgibt ein Fries mit Schrift (Bibelstellen in gotischer Minuskel mit derselben Ungenauigkeit wie in Freising und inhaltlich ohne kunstgeschichtliches Interesse), zu äußerst ein Fries mit Leviten, abgeschlossen von einem Rundbogenfries genau wie das Stück im Nationalmuseum. Aus der Schrift ergibt sich, das in beiden Medaillons die Mitte fehlt — ebenso sind sie seitlich verkürzt — sonst gut erhalten bis auf geringe Renovierungen (Kopf des Johannes). — Im gleichen Fenster sind zwischen modern grellen Ornamenten noch andere deutsche Stücke (ohne höheren Wert, schwäbisch um 1520) eingesetzt.

Im Zusammenhang mit diesen Nachforschungen bekam Frankl auch ein Ölgemälde vorgestellt, das von seinem Besitzer M. Quitterie für einen echten Raffael gehalten wird. (Madonna mit Kind; vgl. The New York Herald, Paris 15. Juni 1913, S. 15). Das schöne, gut erhaltene, auf Holz gemalte Stück scheint von einem archaisierenden Nachahmer Raffaels aus der Zeit um 1550 herzurühren.

Herrn Quitterie verdankte der Berichtende schließlich noch, daß er in Tours ganz vorzügliche kleine Glasgemälde in Privatbesitz kennen lernte. Schwäbische Scheiben um 1500 und Schweizer Scheiben des 16. Jahrhunderts. Es ist zu hoffen, daß, falls der Deutsche Verein für Kunstgeschichte ein Korpus der deutschen Glasgemälde verwirklicht, diese in die Ferne geratenen Scheiben, so weit sie bekannt werden, mit aufgenommen werden.

Herr Graeff berichtet über einen im Archiv der Alten Pinakothek befindlichen Briefwechsel zwischen dem aus der Goethezeit bekannten Maler und Dichter Müller und dem bayrischen Maler Galeriedirektor Christian Mannlich. Es handelt sich darin teils um ziemlich gleichgültige Erwerbungen für die italienische Abteilung der Schleißheimer Galerie, teils wird über den damals in Rom weilenden Kurprinzen Ludwig, den nachmaligen König Ludwig I., den Müller beim Besuch der Sehenswürdigkeiten der Stadt als künstlerischer Beirat begleitete, berichtet.

Herr Lehmann spricht über Goldarbeiten aus dem Südosten der Republik Costa Rica in Zentralamerika. Dieselben stammen aus der Gegend von El General und gehören dem Kulturkreis der Quepo, Coto und Boruca an und zeigen eine bemerkenswerte Übereinstimmung in der Stilisierung mit Funden aus der Provinz Chiriqui, deren alte Bewohner in den Resten der heutigen Guaimi-Indianer weiterleben, deren Sprache mit derjenigen der noch heute lebenden wenigen Boruca verwandt ist.

Die dem ethnographischen Museum in München von Lehmann befreundeten Gönnern geschenkte Goldsammlung umfaßt etwa 192 Objekte, größtenteils aus recht reinem Golde, kleinerenteils aus kupferhaltigem Gold (Guanin haitianisch, span. oro bajo). Es finden sich darunter Brustscheiben aus Goldblech von verschiedener Größe, die den »Goldspiegeln« entsprechen, die Columbus auf seiner vierten Reise überall an der atlantischen Küste Costa Ricas und des angrenzenden, westlichen Veragua vorfand und eintauschte. Die ebenfalls schon von dem Entdecker Amerikas und Petrus Martyr erwähnten Goldsachen sind in prächtigen Exemplaren in der Sammlung vertreten. Die massiven Stücke sind typisch für den Südosten der Republik, während eine kleinere Anzahl Goldblechadler aus Guanacaste, dem Kulturgebiet der alten Chorotega-Mangue und Nicarao stammt. Unter den sonstigen Objekten verdienen menschliche Figuren mit Kultgeräten (Tanzrasseln und Peitschen), andere mit verschiedenen tierartigen Köpfen, zum Teil mit beweglichen Klangplatten aus Goldblech versehen, verschiedene Tierfiguren wie Affen, Fledermäuse, Reptilien und Frösche, ferner Schellen und Haarzupfer hervorgehoben zu werden.

Der stilistische Zusammenhang dieser Objekte mit solchen aus Columbien (Südamerika) ist ein kulturhistorisch besonders wichtiger, der auch durch sprachliche und ethnographische Zusammenhänge gestützt wird. Dort wie hier hing die Goldarbeit mit einem hochentwickelten Sonnenkult zusammen. Die Indianer der atlantischen Küste Costa Ricas, die nahe verwandt mit denen des Südostens dieser Republik sind, unterzogen sich, ehe sie Gold sammelten, strengen Fastenzeremonien, um »gereinigt« des heiligen Metalls habhaft zu werden.

Die in den Goldsachen dargestellten Tierfiguren stehen mit der totemistischen Gliederung der Stämme in zweifellosem Zusammenhang. Für die Zeit der Eroberung ist uns aus der Gegend von El General der Name des Caciquen Ujaraci als eines Verfertigers von Goldkleinodien überliefert. Sein Name hat sich in der kleinen Ortschaft Ujaras an der pacifischen Abdachung der Kordillere erhalten. Das Gold, das die alten Coto- und Boruca-Indianer besaßen, stammte, wie aus frühen Dokumenten hervorgeht, aus der wilden Gebirgslandschaft des Quellgebietes des Rio Tilorio (Tararia).



Verantwortliche Redaktion: Gustav Kirstein. Verlag von E. A. Seemann in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig

# KUNSTCHRONIK

Neue Folge. XXV. Jahrgang 1913/1914 Nr. 44. 25. September 1914

Die Kunstchronik und der Kunstmarkt erscheinen am Freitage jeder Woche (im Juli und August nach Bedarf) und kosten halbjährlich 6 Mark. Man abonniert bei jeder Buchhandlung, beim Verlage oder bei der Post. Für Zeichnungen, Manuskripte usw., die unverlangt eingesandt werden, leisten Redaktion und Verlagshandlung keine Gewähr. Alle Briefschaften und Sendungen sind zu richten an E. A. Seemann, Leipzig, Hospitalstr. 11a. Abonnenten der Zeitschrift für bildende Kunst erhalten Kunstchronik und Kunstmarkt kostenfrei. Anzeigen 30 Pf. die Petitzeile; Vorzugsplätze teurer.

**Die durch den Kriegsausbruch eingetretenen Stockungen in den technischen Betrieben sind überwunden, so daß meine Zeitschriften von Anfang Oktober ab pünktlich und regelmäßig erscheinen werden. Auch für die Aufrechterhaltung der redaktionellen Verbindungen ist gesorgt. Von den näheren Mitteilungen im Anzeigenteil dieser Nummer bitte ich Kenntnis zu nehmen. Nr. 1 der Kunstchronik wird am 9. Oktober ausgegeben.**

**E. A. Seemann.**

## DIE ÄGYPTISCHEN EXPEDITIONEN DES BOSTONER MUSEUMS

Zu den erfolgreichsten Ausgrabungen des letzten Jahres in Ägypten (siehe Kunstchronik 1913/1914 Nr. 8, 20, 27, 32) treten auch die Resultate des Bostoner Museum of fine Arts, welches gemeinschaftlich mit der Harvard-Universität nach verschiedenen Stätten Ägyptens Expeditionen ausgesandt hat. Die Hauptarbeit der Bostoner Expedition war an den königlichen Friedhöfen von Gizeh. G. A. Reisner beschreibt diese Ausgrabungen in dem Bostoner Museumsbulletin vom November 1913, und 22 Abbildungen lassen die hervorragenden Schätze erkennen, welche die Amerikaner dem Boden wieder entzogen haben und von denen auch ein großer Teil in das Bostoner Museum gelangt ist (s. auch den eben herübergekommenen Annual Report des Museum of fine arts für 1913, Boston 1914). Reisner grub am nordöstlichen Ende der Cheops-Pyramide, da wo Lepsius im Jahre 1842/43 Gräber ausgegraben hatte. Reisner fand, daß hier ein ganzer Komplex von Gräbern einer einzigen Familie angehörte, der des Senezem-Ib; diese Gräber, von denen acht identifiziert wurden, reihten sich um einen gewaltigen Opfer- oder Darbringungshof und über älteren Mastabas. Schon vor der römischen Periode waren die Gräber im Süden und im Osten zerstört worden und einige der Reliefs und Gemälde lagen unter dem römischen Pflaster. Das schönste gefundene Relief repräsentiert den Nekhebuw mit seinem Sohn Im-Thepy, wie sie Fische mit dem Speer fangen. Von Nekhebuw sind auch noch andere Abbildungen in Relief- und Rundplastik gefunden. Die Gräber bargen drei Generationen von Architekten und Baumeistern aus der Zeit von 2675—2600 v. Chr., welche den Königen, von Isesi oder Assa bis Pepy II., als Hofbaumeister gedient hatten. Ein Grab, das des Im-Thepy, war vollständig intakt. Außer dem hölzernen Sarkophag lagen da eine ganze Reihe von großen Krügen mit Gips- und Schlammstöpseln, dann eine ganze Anzahl Tongeräte und Modelle von Hausmobiliar und Geräte aus Kupfer waren dabei liegend. In dem Sarkophag selbst lagen neben dem auf einer Alabasterkopfstütze ruhenden Kopf der Mumie ein Kupferspiegel und zwei Alabasterkrüge, weiter ein prachtvolles Goldhalsband mit Fayencebrustschmuck. — In dem Grab des Yenty (Senezem-Ib, wahrscheinlich der Gründer der Familie) lag ein Dioritbecher, der den Namen Tepy trug und wahrscheinlich ein königliches Geschenk war. — In einer Kammer unter dem Grab des Mehy fanden sich fünf kleine Holzfiguren von knienden Gefangenen und zwei Holzstatuen, von denen eine wahrscheinlich den Sohn des Mehy darstellt; sie ist fast lebensgroß und erreicht in Technik und Schönheit des Ausdrucks die berühmteste altägyptische Holzfigur, die des Sheikh-el-Beled im Museum von Kairo. Diese Figur ist jetzt im Bostoner Museum ebenso wie der Holzsarkophag des Im-Thepy, der als eine der wertvollsten bekannten Holzarbeiten der 6. Dynastie anzusehen ist. Außerdem ist das schönste und vollendetste der jetzt aufgedeckten Gräber von Gizeh vollständig nach Boston gebracht worden und soll in dem demnächst zu eröffnenden neuen Flügel des Museum of fine Arts ausgestellt werden. Auch sonst sind eine Anzahl schöner Reliefs und ein Obelisk mit der Lebensgeschichte des Nekhebuw nach Boston gelangt. Abgesehen von der künstlerischen Ausbeute aus diesem Komplex von Mastabas konnte Dr. Reisner aus ihnen und aus den nördlich und nordwestlich davon gelegenen Grabbauten eine exakte chronologische Entwicklung der Mastaba-Bauten während der 4., 5. und 6. Dynastie aufstellen.

Im April-Bulletin des Museum of fine Arts sind nun die weiteren Ausgrabungserfolge des Bostoner Museums in Nubien bei Kerma, wenig südlich vom 3. Katarakt, ausführlich beschrieben. Lepsius hatte Kerma am 20. Juni 1844 besucht und geglaubt, daß hier eine mächtige Stätte im alten Reich gewesen sei. — Eine große Anzahl interessanter Funde sind aus diesen höchst erfolgreichen Ausgrabungen in das Bostoner Museum gelangt, darunter Fragmente von Alabastergefäßen mit Namen von Königen des alten und mittleren Reichs, Siegelabdrücke auf Schlamm, Tontöpfe, Glasgefäße, Skarabäen und ein kleines Gefäß aus blauer Paste, Stelen, Granitfiguren und endlich eine ganze Fülle von Gegenständen aus der Hyksos-Periode, nämlich rotpolierte Töpfereien mit schwarzem Rand, hölzerne Tische, Stühle, verzierte Stuhlbeine und Kopfstützen, Bronzegegenstände und Waffen teilweise mit eingelegter Arbeit, Straußfedernfächer, Bein- und Elfenbeinintarsien und Mica-(Glimmer-)Ornamente. — G. A. Reisner, der auch diese Ausgrabungen geleitet hat, nennt die letztgenannte Serie von Funden geradezu überraschend. In wenig Tagen lernte man Gebräuche und Gewohnheiten an den Funden erkennen, von denen man für diese Periode keine Ahnung hatte. Man stieß auf die Kultur einer Rasse, deren mögliche Identifikation man als kaum möglich sich selbst gestehen konnte.

Es ist jetzt nicht daran zu zweifeln, daß die Bostoner Expedition den Friedhof der Garnison von Kerma aus der Hyksos-Periode gefunden hat: »a bewildering success of finds incredibly preserved«. — Um 2600 v. Chr. hatten die Ägypter bereits begonnen, den oberen Nil zu erforschen und ihre militärische Macht war bis zu der heutigen Provinz Dongola vorgedrungen, das reichste Gebiet zwischen der Grenze Ägyptens bei Assuan und dem tropischen Sudan. Von dort holte sich der Ägypter Gold und Vieh, Elfenbein, Straußfedern und -Eier, Ebenholz, Häute, Spezereien und Weihrauch, Dinge, welche entweder die Provinz produzierte oder im Handel erwarb. Vieles kostbare

Material aus diesen Expeditionen war wahrscheinlich Tribut oder Kontribution. Wenn eine Inschrift sagt, daß Sebni, ein ägyptischer Kommandant, Salben, Honig, Gewänder und Öl mit nach dem Süden nahm, so geschah es doch wahrscheinlich nur, um damit Geschenke zu machen. — Die einzigen sicheren Spuren dieser militärischen Expedition aus dem alten Reich in Kerma selbst sind Alabaster-Fragmente mit dem Namen Pepy I. Westlich von dem westlichen Defufa, wie die Eingeborenen die verschiedenen Schutthügel nennen, stieß man aber auch auf eine Lage, in der Fragmente von einigen Hundert Steingefäßen des alten Reiches gefunden wurden, möglicherweise Geschenke für die nubischen Häuptlinge. Jedenfalls war aber auch das Fort aus Schlammziegeln aus der Zeit des alten Reichs; denn Kerma ist einer der Plätze, von dem aus man die Goldminen von Um-en-Nabadi erreichen kann, und hält den nördlichen Eingang der reichen Provinz Dongola. — Mehr erfahren wir über die ägyptischen Expeditionen nach Nubien im alten Reich aus den Inschriften, welche der Gouverneur des Südens, Harkuf, auf seinem Grab in Assuan hat anbringen lassen. — Während der Depressionsperiode in Ägypten, welche der Regierung Pepy II. folgte, hatten die nubischen Völker nichts zu leiden. — Aber während des mittleren Reichs suchte Ägypten Nubien auf sicherer Basis zu explorieren. Inschriften und Alabastervasen mit dem Namen von Sesostris I. und Am-en-Hat I. lassen dies in Kerma erkennen. Es ist sicher, daß während des mittleren Reichs Kerma von den ägyptischen Königen gehalten wurde, und daß fünf von Reisner festgestellte Bauten in dieser Zeit entweder neugebaut oder wiederhergestellt worden sind.

Nun gelangen wir zu der Hyksos-Periode, der vierten festgestellten Okkupationsperiode, aus der die Amerikaner so außerordentlich reichhaltige Funde in Kerma gemacht haben. In dieser Zeit findet sich dort eine Kolonie von nichtnegroiden Männern, die weder ägyptische Gerätschaften gebrauchten, noch ägyptische Begräbnisgebräuche anwandten. Sie vernichteten die Bauten der Ägypter des mittleren Reichs, sie zerschlugen die Statuen der Könige der 12. Dynastie und sie legten ihre Gräber in die Trümmer eines altdynastischen Schlammziegelbaues, wofür die Bostoner Ausgrabungen die archäologische Evidenz brachten. Sie müssen eine stolze und fähige Rasse gewesen sein. Ihre Töpfereien, die zweifellos an Ort und Stelle hergestellt worden sind, sind die schönsten und feinsten jemals im Niltal hergestellten Töpferwaren, so dünn und zart wie feines Porzellan. Nichts läßt sich ihnen bis zu der Zeit der schönen griechischen Tongefäße vergleichen. Aber die Grabgebräuche dieser Männer sind fürchterlich in ihrer Barbarei. Auf einem geschnitzten Bett, inmitten einer großen Rundgrube, liegt ein Häuptling auf seiner rechten Seite, den Kopf nach Osten gewandt. Sein Haupt ruht auf einer hölzernen Kopfstütze. Zwischen seinen Beinen liegt ein Schwert oder Dolch, unter seinen Füßen Sandalen von Ochsenhaut und ein Fächer von Straußfedern. Zu seinen Füßen ist ein Widder begraben, dessen Hörner oben Elfenbeinknöpfe tragen; aber um sein Bett herum liegen eine Anzahl männlicher und weiblicher Körper, alle mit dem Kopf nach Osten, mit Töpfen und Körben, Salbgefäßen, Klappstühlen und anderen Gegenständen. Über das ganze Grab ist eine gewaltige Ochsenhaut ausgebreitet, und es ist klar, daß sie alle auf einmal begraben worden sind: die Männer und Frauen um den Häuptling müssen geopfert worden sein, damit ihre Geister den Fürsten in die andere Welt begleiten. Zeichen von Gewalt lassen sich aber nicht erkennen. Einige hatten ihre Finger in das Haar verwickelt oder die Gesichter mit der Hand bedeckt. Eine Frau ist in Rückenlage geraten und faßt ihre Brüste. Die meisten aber lagen da in einer Lage, als wenn sie ruhig hätten sterben wollen. Reisner ist der Ansicht, daß sie alle lebendig begraben worden sind! Es ist wahr, daß unter den Frauen Negerinnen sich finden, aber die Männer sind alle breitköpfig mit nichtgeringeltem Haar. Woher kommt diese in ihrer Vollendetheit fremdartige Töpferei und die furchtbaren Begräbnisgewohnheiten, wenn es Ägypter waren? Man wird die menschlichen Reste Professor Elliot Smith vorlegen, der ja schon tausende von Überresten aus ägyptischen Gräbern untersucht und bestimmt hat. Wenn sie weder Ägypter noch Neger sind, so können es Araber, Libyer oder Abenteurer aus dem Norden, endlich können es Hyksos gewesen sein. Auf einigen Siegelabdrücken findet sich der Name Shesy, wie ein Hyksospharao genannt wird. Ein sicherer Schluß über die Rasse der Männer von Kerma ist nicht zu ziehen. Reisner hofft, daß die im nächsten Winter zurückkehrende Expedition das Mysterium von Kerma entschleiern wird. Nördlich von dem Friedhof aus der Hyksos-Periode liegen, wie es scheint, Gräber aus den älteren Perioden. — Der Bericht von Reisner in dem Bostoner Bulletin ist von 26 Abbildungen begleitet, die diese in Bostoner Besitz gelangten hochinteressanten und wichtigen Funde, mit denen, was die Hyksos-Periode betrifft, nur ein Museum, das von Khartum, mit dem die Funde geteilt wurden, konkurrieren kann, und die Fundstellen wiedergeben. *M.*

## NEKROLOGE

Der Berliner Bildhauer **Friedrich Pfannschmidt,** ein Bruder des bekannten Kirchenmalers Ernst Pfannschmidt, ist bei Châlons als Hauptmann gefallen. Der am 19. Mai 1864 in Berlin geborene Künstler hatte in Berlin und bei Professor Schilling in Dresden studiert. Seine Hauptwerke sind Kirchenplastiken und Büsten bedeutender Gelehrter. Zu den bekanntesten Werken von ihm gehören das Moltke-Denkmal in Zerbst, das Paul Gerhardt-Denkmal in Lübben und das v. d. Tann-Denkmal in Tann, ferner die Büsten des Kaisers und Adolf Harnacks. Auch sozial hat sich Pfannschmidt hervorgetan; als Präsident des Künstlerverbandes deutscher Bildhauer hat er sich besonders für die Verbesserung der Wettbewerbsverhältnisse eingesetzt.

Der Berliner Geschichtsmaler **Karl Wendling,** 1851 in Weilburg in Nassau geboren, ist am 16. September in Berlin verstorben. Zu seinen bekanntesten Werken gehören die Bilder aus der Geschichte des Réfugiés für die französische Kolonie in Berlin. Wendling war im Verein Berliner Künstler eifrigst für die Interessen der Kollegenschaft tätig.

## PERSONALIEN

**Berlin.** Direktor Ludwig Justi ist zur Fahne einberufen worden. Das Ministerium hat mit der interimistischen Leitung der Direktion der Kgl. Nationalgalerie den Kustos Dr. **G. J. Kern** beauftragt.

Dem Architekten **Wilhelm von Debschitz,** bisher Leiter der Lehr- und Versuchsateliers für angewandte und freie Kunst in München, der vom 1. Juli 1914 ab als Nachfolger des Professors Feierabend zum Direktor der Handwerker- und Kunstgewerbeschule in Hannover berufen wurde, ist vom Handelsminister der Charakter Professor verliehen worden.

**Ludwig Dettmann** hat vom Generalstabe die Erlaubnis erhalten, als Kriegsmaler das Armee-Oberkommando während der Dauer des Krieges zu begleiten. Er hat sich nach Ostpreußen begeben.

## WETTBEWERBE

Der Magistrat der Stadt **Forst in der Lausitz** hat den für den Neubau eines Realgymnasiums mit Realschule ausgeschriebenen **Wettbewerb** entscheiden lassen. 220 Entwürfe waren eingegangen. Zwei gleiche Preise in Höhe von je 1750 Mk. fielen an Lossow & Kühne in Dresden und Spitzner in Berlin-Schöneberg.

Der **Stadtrat von Wien** will eine monumentale **Grabstätte für die österreichisch-ungarischen Kriegsgefallenen** errichten. Ein **Wettbewerb** zur Erlangung von Entwürfen für eine gemeinsame Grabstätte der im Kriege 1914 gefallenen Kämpfer der österreichisch-ungarischen Armee auf dem Zentralfriedhof in Wien, wird demnächst den Wiener Gemeinderat beschäftigen. Der Beschluß lautet: »Zur bleibenden Erinnerung an die für Ehre und Ruhm unseres Vaterlandes Gefallenen widmet die Gemeinde eine gemeinsame Begräbnisstätte beim Rondo am Ende der Kapellenstraße des Zentralfriedhofes. Die Stätte ist ohne Unterschied der Nationalität und des Religionsbekenntnisses zur Beerdigung aller vaterländischen Krieger bestimmt, die vor dem Feinde geblieben sind und in Wien heimatsberechtigt oder ansässig waren oder die ihren im Kampfe erlittenen Verletzungen erlegen sind. Für die Beisetzung und Beerdigung solcher Personen wird keinerlei Gebühr erhoben. Die Gemeinde wird auf der Begräbnisstätte ein würdiges Grabdenkmal errichten und übernimmt die gärtnerische Ausschmückung und Erhaltung der Anlage, sowie die Kosten der bei den einzelnen Gräbern anzubringenden Gedenktafeln.«

## DENKMALPFLEGE

**Ausfall des Tages für Denkmalpflege 1914.** Der diesjährige Tag für Denkmalpflege, der im September in Augsburg stattfinden sollte, fällt des Krieges wegen aus.

**Zum Schutze der belgischen Kunstdenkmäler.** Der Verwaltungschef bei dem Generalgouverneur in Belgien hat im Einvernehmen mit dem Reichsamt des Innern und dem Kgl. Preußischen Kultusministerium zum Schutze der in Belgien vorhandenen Kunstschätze Maßnahmen ergriffen. Da die militärische Überwachung der Museen verhältnismäßig leicht ist, bezwecken die Maßnahmen hauptsächlich die Sicherstellung der zahlreichen Kunstwerke, die anderswo, z. B. in Kirchen, Rathäusern und dergl. untergebracht sind. Diese müssen den Zugriffen von Händlern und diebischen Landeseinwohnern entzogen werden. Auch gilt es, alle Kunstwerke, von den Baudenkmälern bis zu den kostbaren Werken der Kleinkunst, vor achtlosen Beschädigungen zu schützen. Zur Bearbeitung aller dieser Aufgaben ist der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Geh. Regierungsrat Dr. v. Falke, einer der besten Kenner vlämischer Kunst, der Zivilverwaltung Belgiens zugeteilt worden. Die Entsendung weiterer Kunstsachverständiger ist in Aussicht genommen. Geheimrat v. Falke ist zurzeit damit beschäftigt, in Fühlung mit belgischen Sachverständigen an Kunststätten wie Löwen, Namur, Andenne, Huy, Nivelles und Lüttich örtliche Feststellungen zu treffen.

## LITERATUR

**H. Ropers,** *Auskunftsbuch über morgenländische Teppiche.* Mit 55 Abbildungen. Hamburg 1913, Verlag von Boysen & Maasch. 5 M. 80 Pf.

Es ist noch nicht lange her, da erschien aus der von kühner Orientphantasie beschwingten Feder des Stuttgarter Teppichhändlers Hopf eine sog. »Studie über die Schönheitswerte der altpersischen Teppiche«, ein sonderbares, anspruchsvolles Werk, das in überschwenglichen Phrasen von der anscheinend unerschöpflichen Zauberpracht der »alten Perser« — die natürlich wieder einmal bis ins späte 19. Jahrhundert hineinreichen — unglaubliche Wunderdinge erzählt und dabei die erstaunliche Kennerschaft des Herrn Verfassers magisch beleuchtet, hie und da auch kleine Einblicke in sein wohl assortiertes Lager gestattet. Man sollte es kaum für möglich halten, daß ein derartiges literarisches Produkt von ernsthaften Leuten ernst genommen wird, aber es ist Tatsache, daß dieses Opusculum, trotz schmächtigstem Umfang (einschließlich der Abbildungen ganze 34 Seiten!) und hohem Ladenpreise (kart. 5 M.) in kürzester Zeit zwei Auflagen erlebte und allerlei gesetzte Leute — darunter, notabene, Universitätsprofessoren und Orientalisten! — zu schmeichelhaftesten Anerkennungsschreiben veranlaßte, die uns keineswegs vorenthalten bleiben.

Der Schrei nach dem Orientteppich, den Herr Hopf so außerordentlich temperamentvoll auszustoßen gewußt hat, durchzittert auch das vorliegende, sachlicher gehaltene »Auskunftsbuch«, das eine kurze, in den meisten Fällen zutreffende Charakteristik der geläufigen »echten« Handelsware gibt und nur mit heiligem Respekt hie und da von »mittelalterlichen Stücken« spricht, unter denen Arbeiten des 16. bis 18. Jahrhunderts verstanden werden. Herr Ropers geht aber in seinen »Auskünften« nicht so weit, daß er nicht noch eine ganze Menge geheimnisvoller Geschäftskenntnisse für sich behielte; es kommt ihm überhaupt wesentlich darauf an, den neugierigen Laien durch eine Schilderung der mannigfachen Schwierigkeiten und Mausefallen der Teppichkennerschaft davon zu überzeugen, daß er seine Einkäufe stets nur in »erstklassigen Spezialgeschäften« und auf den Rat »erfahrener Fachleute« machen darf. Der Verfasser glaubt denn auch vor zwei Sorten von Leuten nachdrücklichst warnen zu sollen: einmal vor den hausierenden »Neppern«, die den »zu den denkbar reellsten Unternehmungen gehörenden« Handel mit echten Teppichen empfindlich schädigen, dann aber auch vor jenen »Raumkünstlern« und anderen »lächerlichen« Zeitgenossen, die da zu behaupten wagen, daß der Orientteppich für unsere heutigen Wohnungen nicht mehr passend sei. »Wer im Ernst diese Ansicht vertritt,« meint er, »der muß schon von der Sache überhaupt nichts verstehen und noch nie eine geschmackvolle Einrichtung mit morgenländischen Teppichen gesehen haben.« Es genügt durchaus, die Abbildungen nach Beständen von Chaim J. Bessoudo, mit denen Herr Ropers seine Broschüre geschmückt hat, zu durchblättern, um vor seinen »geschmackvollen Einrichtungen« einen gelinden Schreck zu bekommen und fluchtartig das Lager der »lächerlichen Zeitgenossen« aufzusuchen.

Die goldenen Zeiten für das Teppichgeschäft sind bekanntlich vorüber, und es braucht nicht weiter zu verwundern, wenn einige zünftige Händler den steten Niedergang mit Hilfe der Druckerschwärze aufzuhalten trachten. Wir, denen es daran liegt, das morgenländische Kunstgewerbe nach seinen wirklichen Leistungen gewertet zu wissen, werden darum desto energischer den Kampf gegen die jämmerliche moderne Knüpfware, diesen letzten, zähen Rest orientalischer Bazarkultur, aufzunehmen haben. Unsere Aufgabe wird uns aber leider immer wieder erschwert durch wissenschaftlich gebildete Laien, die mit naiver Begeisterung für die literarischen Unternehmungen der Händler eintreten und gar nicht zu ahnen scheinen, daß sie sich durch derartige Allotria jedesmal in den schärfsten Gegensatz zur kompetenten Forschung setzen. Im vorliegenden Falle richtet sich dieser Vorwurf gegen Herrn Prof. Dr. Ernst Meumann, der dem Opus des Herrn Ropers sehr zu Unrecht ein empfehlendes Geleitwort mitgegeben hat.

*Ernst Kühnel.*

**Georg Barlösius**, *Die Meistersinger von Nürnberg von Richard Wagner.* Mit Bildern und Buchschmuck ausgestattet. München, Holbein-Verlag. 4°. 1914 Geb. M. 12—.

Das ist eine der hübschesten Gaben, die uns das Freiwerden von Wagners Schriften gebracht hat. Barlösius' Stil ist bekannt: vielfach neigt er sich den Sattlerschen Idealen zu, manches wetteifert mit Hupp. Die Hauptsache bleibt, daß solch ein Buch, obschon es sich mit dem Aufleben der Formen des 16. Jahrhunderts begnügt, in sich einheitlich abgerundet erscheint, und das ist hier der Fall. Typen, Initialen, die einrahmende Ornamentik und die meist sehr gut gezeichneten Bilder passen sich vortrefflich aneinander an. Vor allem erfreut uns an dieser Wagnerillustration, daß sie nie schwülstig und unfrei wird. Der Text ist, trotzdem er fortlaufend gesetzt ist, sehr gut leserlich, da die Personennamen immer rot gedruckt sind. Das Gleiten in eine Miniaturnachahmung bei der Stelle: »Mein Kind: von Tristan und Isolde kenn' ich ein traurig Stück,« ist einer der besten Einfälle. Im ganzen eine willkommene Gabe, die man gern empfehlen kann. *Hans W. Singer.*

**Stanislas Lami**, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'école Française au dix-neuvième siècle.* Tome premier: A—C. Paris, Champion, 1914.

Die französische Kunst hat kraft der Intensität ihrer Tradition seit der Zeit Ludwigs XIV. in Europa die Rolle einer Führerin gespielt, die sie eigentlich noch heute innehat. Das »Dixhuitième« ist längst als französisches Jahrhundert anerkannt und literarisch festgelegt. Beim 19. Jahrhundert hat eine romanisch-nationale Gesinnung den wahren Sachverhalt verschleiert. Das wesentlichste Moment in der Entwicklung des 19. Jahrhunderts in Europa ist die Überwindung des Klassizismus durch den neuen Naturalismus. Zu dieser Tat war nur Frankreich fähig, welches an die große Tradition des 18. Jahrhunderts anknüpfen konnte. So entstand der malerische Impressionismuss, der das wichtigste Resultat der Entwicklung des 19. Jahrhunderts bleibt. Weder an den englischen pseudo-italienischen Präraffaelitismus, noch an den deutsch-römischen Stilismus, sondern an ihn hat die weitere Entwicklung in ganz Europa angeknüpft.

Seine überragende Bedeutung für die Geschichte der modernen Kunst hat die Betrachtung und Kenntnis der Skulptur des 19. Jahrhunderts stark zurückgedrängt, wie schon im 18. Jahrhundert die Namen Watteau, Boucher und Fragonard die der Pigalle, Bouchardon, Houdon und Falconet übertönt haben. Das historische Verhältnis liegt jedoch ganz ähnlich. Auch hier wurde durch Anknüpfen an die naturalistische Tradition des 18. Jahrhunderts der Klassizismus überwunden, und ein neuer Naturalismus entstand, der sich ganz Europa erobert hat und noch heute wenigstens die offizielle Kunstrichtung darstellt.

Diese wichtige Epoche der französischen Skulptur, aus der kaum mehr als zwei oder drei Namen allgemein geläufig sind, behandelt Lami in seinem Dictionnaire des Sculpteurs de l'école Française au dix-neuvième Siècle, dessen 1. Band kürzlich erschienen ist. Mit diesem neuen Werk setzt der gewiegte Lexikograph die Serie der Dictionnaires der französischen Skulptur fort, die nach Vollendung des Vorliegenden — dem sich ein den noch lebenden Bildhauern der Gegenwart gewidmeter als Ergänzung anschließen soll — die gesamte französische Bildhauerei vom 6. Jahrhundert an umfassen wird.

Während ein allgemeines Künstlerlexikon in den meisten Fällen, besonders bei Künstlernamen des 19. Jahrhunderts, nur einer oberflächlichen Orientierung dienen will, muß ein Speziallexikon Allererstes und Allerletztes bieten und namentlich bei geringeren Künstlern jede weitere wissenschaftliche Behandlung überflüssig machen. Dieser Aufgabe entspricht die Anlage des vorliegenden Buches vollkommen.

Jeder Artikel teilt sich in eine knapp gehaltene Darstellung des Künstlerlebens, bei der sich der Autor fast immer auf die wichtigsten künstlerischen und Lebensdaten beschränkt — wenn bisweilen ein Bonmot oder eine Anekdote eingestreut ist, wird es ihm niemand übelnehmen — und einen Oeuvre-Katalog in chronologischer Ordnung.

Beide Teile beruhen auf exakter Verarbeitung der wichtigsten Quellen der französischen Künstlergeschichte des 18. wie des 19. Jahrhunderts, den in den Archives nationales aufbewahrten, wie bekannt in Frankreich vorbildlich geordneten Dokumenten, der unschätzbaren Serie der Livrets de Salons und der Inventaires generales. Als literarische Grundlage dienten in vielen Fällen die alten Lexika von Bellier de la Chavignerie et Anvray (1882) und das von A. de Champeaux (1886). Quellen und Literatur sind anhangsweise nach jedem Artikel zitiert.

Die bedeutendsten Artikel des vorliegenden Bandes behandeln: Gaspard-Louis-Charles Adam (1760—1840), den Epigonen der alten lothringischen Bildhauerfamilie; Jean-Auguste Barre (1811—1890), den bevorzugten Porträtisten Napoleons III.; den unheimlich fruchtbaren L. Ernest Barrias (1841—1905), dessen Skulpturen an der Oper und dem Hotel de Ville in Paris bekannt sind; Antoine Louis Barye (1796—1875), den berühmten Tierbildner, den jeder Besucher von Paris aus der Sammlung Tommy-Thiery kennt, und von dessen Werken kürzlich eine Ausstellung veranstaltet wurde; Jean-Marie Bonnassieux (1810—1892), den Hauptmeister der großen kirchlichen Dekoration, Hippolyte Flandrins Gegenstück in der Plastik; Francois-Joseph Bosio (1768—1845), einen der Hauptbildhauer des premier empire; Theophile-Francois Bra (1797—1873), der während der Restaurationszeit blühte; den Großen Jean Baptiste Carpeaux (1827—1875); den Tierbildner Auguste Nic. Cain (1821—1894); den eleganten Naturalisten Albert Ernest Carrier-Belleuse (1824—1887), der an Clodion anknüpft; den einst hochgeschätzten, heute ziemlich vergessenen Jean-Jos. Marie Carriès (1855—1894), Henri Michel Ant. Chapu (1833—1891), den fruchtbaren Schüler Pradiers, den Medailleur Alex. Louis-Marie Charpentier (1856—1909), Emile Chatrousse (1829—1896), endlich Jean Bapt. Clésinger (1814—1883), den Schüler der Bosios und Thorwaldsens, bekannt u. a. durch seine Reiterstatue des Kaisers Franz Joseph auf der Weltausstellung 1878.

Den großen Vorzügen des Werkes, seiner Exaktheit und Reichhaltigkeit stehen zwei Mängel gegenüber, die nicht verschwiegen werden sollen. Ein rein technischer: das Fehlen von Seitenköpfen erschwert den Gebrauch des Buches wesentlich. Ein sachlicher: Eine kurzgefaßte künstlerische Charakteristik und Einordnung in die Gesamtentwicklung könnte oftmals einen Namen mit einer kunsthistorischen Vorstellung umgeben, der ohne diese mit einem Schwanz nichtssagender Titel nichtssagender Werke versehen ein papierenes Lexikondasein fristet. Aber vielleicht rühren wir damit an den wunden Punkt des Gegenstandes überhaupt. Es hat eben im 19. Jahrhundert und so auch in der französischen Plastik dieser Zeit zu viele Künstler gegeben, über die sich gar nichts sagen läßt.

*Georg Sobotka.*



Verantwortliche Redaktion: GUSTAV KIRSTEIN. Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig, Hospitalstraße 11a
Druck von ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H., Leipzig

